BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE
DI STUDI CINEMATOGRAFICI

In sta cassela mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive;
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

ANNO IX - NUMERO 3 - MAGGIO 1948

Sommario

FRANCESCO PASINETTI: *Il documentario in Italia* . . . . PAG. 3
CARLO BO: *La morale di Monsieur Verdoux* . . . . » 7
LUIGI CHIARINI: *Parabola di Charlot e di Chaplin* . . . . » 12
RAFFAELE MASTROSTEFANO: *Il soggetto nel film* . . . . » 23

DOCUMENTI:

PAUL ROTHA: *Analisi del film* (trad. e note di Guido Aristarco) . . . » 36

NOTE:

Una discussione sempre aperta: è in crisi l'estetica idealistica? (C. Lizzani) » 44

PROBLEMI TECNICI:

VASCO RONCHI: *Formato fotografico e formato cinematografico* . » 47

I LIBRI:

JEAN EPSTEIN: *L'Intelligence d'une Machine* (Glauco Viazzi) — *Kodak Reference Handbook* (Mario Calzini) . . . . » 51

I FILM:

Bambi (e. t.) - *Les Portes de la Nuit* (f. p.) - *Assunta Spina* (m. m.) *I migliori anni della nostra vita* (m. v.) . . . . » 62

CURIOSITA' SU CHAPLIN:

MARIO VERDONE: *Elementi per uno studio sulla psicologia di Charlot* » 66

RASSEGNA DELLA STAMPA:

Monsieur Verdoux (James Agee) . . . . » 73

FORMATO RIDOTTO:

Sale cinematografiche 16 m/m (Gianni de Tomasi) . . . . . . » 79

DIREZIONE: ROMA - Via Tuscolana, Km. 9° - Tel. 71397 — 755591 — Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81829 — c./c. postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo Italia: L. 2500 (10 fascicoli mar.-dic. 1948) - Estero: 3750 — Un numero L. 280 - Un numero separato il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

DIRETTA DA LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

ANNO IX - NUMERO III - MAGGIO 1948

Il documentario in Italia

In base al principio dell'opportunità di diffondere la cultura, si promulgano leggi e disposizioni governative. Educare il pubblico, la popolazione, la gente, è il concetto che le informa. Si sa che uno spettacolo cinematografico raggiunge un certo equilibrio ove sia composto di un film a soggetto, di un documentario o di un corto-metraggio di fantasia, di un film di attualità.

Partendo da tali presupposti, in Italia è stata formulata e applicata una legge sul cinema che ha suggerito e provocato una vasta produzione di documentari e di film di attualità. Infatti la legge determina la proiezione obbligatoria dei corti-metraggi (documentari o attualità) nazionali per tutto l'anno e un prevedibile introito per il produttore, su una percentuale (3%) da detrarre dagli incassi lordi dello spettacolo in cui il cortometraggio sia presentato.

La legge, equilibrata e saggia nella sua impostazione, non tiene conto peraltro della opportunità di presentare documentari stranieri, non distingue documentari da attualità, consentendo, di conseguenza, ad una delle due categorie di sopraffare l'altra: come infatti è accaduto.

E' da tenere presente poi che l'impresario di sale cinematografiche non si dimostra, per ovvie ragioni, favorevole alla legge (la proiezione di altri film oltre quello cosiddetto spettacolare impedisce uno spettacolo di più al giorno) e quindi cerca di eluderla, dimenticando di proiettare il cortometraggio. Si renderebbe pertanto opportuna una equa distribuzione nel numero dei giorni di proiezione obbligatoria, tra documentari e attualità, ove non si volesse (e non si vede perché non si dovrebbe volerlo in un Paese che ha una tradizione culturale e di intelligenza come l'Italia) giungere allo spettacolo formato di tre film.

Si noti infine che il canone di noleggio da versarsi dal distributore al produttore, per il documentario, è ridotto al minimo o a zero; e ciò in relazione alla contrarietà, cui s'è fatto cenno, da parte dell'impresario. Per cui è lo stesso spettatore che alla fine paga il documentario, non attraverso l'impresario e il distributore, bensì attraverso lo Stato, che prelevando una percentuale di tasse erariali, rimborsa su essa il 3% dell'incasso lordo al produttore del corto-metraggio.

Tuttavia il sistema presenta alcuni inconvenienti: non sempre, per esempio, al documentario di maggior pregio corrisponde un introito maggiore: questo essendo strettamente subordinato all'incasso globale dello spettacolo è al richiamo del film a soggetto, cui il documentario è abbinato; salvo il caso in cui la ditta di distribuzione disponendo di un circuito di sale, non preferisca proiettare il documentario nelle sale stesse anziché abbinarlo ad un film; almeno nelle prime e seconde visioni.

Fino a questo momento, peraltro, da quando è in funzione la legge sul cinema, la distribuzione dei documentari è avvenuta senza una precisa rispondenza al valore dei documentari stessi. Un documentario importante può restare quindi sconosciuto al gran pubblico, un cortometraggio dozzinale può godere del beneficio di un abbinamento che gli garantisce numerosi « passaggi ».

Lo spettatore che volesse seguire i documentari — e non è uno spettatore isolato, si badi bene — si trova assolutamente disorientato: dove vedere il documentario tale o il documentario talaltro? Nessun manifesto lo annuncia, nessuna indicazione sui giornali; la critica tace, salvo casi eccezionali. I documentari si vedono soltanto alle mostre, ai festivals o in circostanze particolari. Non pochi vengono esportati; ma non pochi restano ignorati o quasi in Italia.

Pensiamo che, essendo stata decretata la legge sul cinema, col fine di contribuire all'educazione del pubblico, lo spirito della legge stessa non dovrebbe essere tradito a vantaggio soltanto di presunti interessi commerciali. Ora, se nei primi tempi più di qualche isolato produttore era deciso a tentare la strada del cinema con la realizzazione di documentari, oggi questi vengono prodotti soltanto da alcune ditte che possono contare in anticipo sulla distribuzione assicurata dei cortimetraggi, in abbinamento a film spettacolari.

Le iniziative private di nuovi produttori in molti casi hanno conseguito risultati insoddisfacenti e cattivi; ma basterebbero quei sia pur pochi casi eccellenti per riconoscere la opportunità delle iniziative stesse.

Parallelamente si è sviluppata l'industria del film di attualità, limitata oggi ad una sola ditta produttrice che mediante accordi con circuiti di sale gode della garanzia di una vasta diffusione del suo film settimanale a tutto svantaggio del documentario di altro tipo.

Un modo efficace di impostazione produttiva del film documentario apparve e pare tuttora quello dell'appalto dato da una ditta a singoli produttori. Se nell'ambito del film spettacolare la figura del " produttore " è venuta delineandosi in senso preciso come colui che ha la responsabilità tecnica finanziaria organizzativa del film, nell'am-

bito del documentario la figura del produttore che spesso si identifica col regista, ha una sua definita fisionomia. I risultati delle produzioni concesse in appalto possono finora dirsi soddisfacenti.

Documentari d'arte e di cultura, corti-metraggi di fantasia; film di attualità; film didattici: questi, grosso modo, i tre tipi di film che costituiscono i complementi ai programmi di film spettacolari. I primi due tipi vengono offerti al grande pubblico laddove il film didattico è rivolto al pubblico specializzato delle scuole di vario ordine. Non è escluso, tuttavia (vi sono precedenti al riguardo) che film didattici sia nella forma scolastica stessa, sia con lievi modifiche, possano venire proiettati al grande pubblico; che parte di essi possa altresì venire inclusa in film-giornali.

Ecco perché, essendo interdipendenti le tre attività, un ente creato con lo scopo di produrre documentari, attualità e film didattici, può conseguire risultati vantaggiosi in tutti i sensi. Un criterio di impostazione industriale di larghe vedute ha da costituire la base per la produzione che si svilupperà secondo un organico programma nei diversi settori, cosicché, per esempio, nella realizzazione di una notizia per un film-attualità, l'operatore-regista tenga conto di ogni possibile sfruttamento della ripresa stessa, allo stesso modo che una troupe disposta per la realizzazione di un determinato documentario, possa, se del caso, provvedere alla ripresa di un'attualità, e via dicendo.

Una conoscenza di tutte le risorse tecniche non disgiunta da un vivo senso d'arte ha da presiedere a riprese di qualsiasi genere; dal documentario di fantasia a quello didattico. E' naturale che quest'ultimo debba rispondere alle esigenze scolastiche; ma, soggiungiamo, sarebbe fatica sprecata se il film didattico fosse soltanto un'illustrazione visiva in quadri statici, di lunghe didascalie stese da un docente; laddove a parer nostro si dovrebbe tendere a formare la figura del creatore di film didattici, che sappia interpretare cinematograficamente e artisticamente un tema scolastico.

Nè è detto che le attualità debbano essere, come sono oggi, anonime. Esistono infatti eccellenti operatori-registi, che possono offrire validissimi saggi della loro personalità nella ripresa di notizie filmate; e perché dunque non dovrebbero firmarle?

Infine, sulle risorse del documentario in senso lato, quanto non ci sarebbe da dire? Basta osservare il carattere, lo spirito, la forma, dei migliori documentari prodotti in Italia in questi ultimi tempi, per dedurre come esitano documentaristi dalla fisionomia individuale ben precisa nello stesso tempo partecipi di una comune tendenza: la ricerca assidua e spesso originale di nuove esperienze.

Il nostro discorso ci ha portato a considerare, implicitamente delineandoli in quanto s'è detto sopra, quali potrebbero essere e, anzi,

quali dovranno essere; il carattere e la struttura di un Istituto che risorgendo dalla liquidazione del Luce, si riallacci a quella attività che l'Istituto stesso svolse, alcun tempo addietro nel campo culturale documentario, indipendentemente da ogni tendenza politica.

E' evidente che il funzionamento attuale dovrà tener conto della esperienza, delle nuove esigenze, del progresso raggiunto in questi ultimi anni, nelle nuove possibilità tecniche; rinunciando ad una gravosa struttura burocratica che tenderebbe ad aumentare troppo sensibilmente le spese generali a danno della produzione; per insistere invece sulla produzione stessa, non impastoiata da sistemi amministrativi lenti e complessi.

Concluderemo affermando che l'Istituto Luce dovrebbe ricevere sovvenzioni statali solo in quanto possa adeguatamente mettere a punto la sua attrezzatura tecnica; non in quanto dovesse coprire le passività, che non dovrebbero in alcun caso sussistere, dato il presupposto della legge sul cinema, le garanzie che essa offre, la possibilità di allacciare la produzione dell'ente a vasti circuiti di noleggio; senza contare gli utili che potrebbero derivare dallo sfruttamento del repertorio, dalle commissioni di film da parte di terzi e via dicendo.

Le possibilità del documentario in Italia sono immense. Anche in questo campo, come avvenne per il film spettacolare, non sono mancati riconoscimenti dall'estero che attribuiscono al documentario italiano un posto all'avanguardia fra i documentari degli altri Paesi.

FRANCESCO PASINETTI

La morale di Monsieur Verdoux

Si è svolta sulla rivista di J. P. Sartre una polemica intorno all'ultimo film di Chaplin che mi sembra molto interessante. Intanto la polemica è un segno dell'importanza del film proprio perchè mentre l'accusatrice definisce i limiti nello stesso tempo allude al peso spirituale dell'intervento di Chaplin. I due critici, Nathalie Moffat in una lettera dall'America pubblicata sul numero 22 di *Temps modernes* e André Bazin nella *Défense de Monsieur Verdoux* pubblicata sul numero 27, hanno per forza dovuto incontrarsi su un punto, quello della rappresentazione morale; il punto del problema centrale del film al di fuori dei fatti e della semplice vicenda. Questo dato di carattere superiore che d'altra parte ha avuto in *Monsieur Verdoux* (1) l'accezione più ferma ma che era sensibile in tutta la storia di Charlot e nella volontà artistica di Chaplin, questo dato è la chiave di tutto lo spettacolo e non serve sostenere, come fa il Bazin, che il film è un mito e appunto come mito va accettato e discusso: non serve perchè se togliamo questo argomento assoluto bisognerebbe segnare nel film delle ripetizioni o almeno delle parti non necessarie: se davvero si trattasse di un mito Chaplin non avrebbe pensato a raggiungere una conclusione e avrebbe lasciato lo spettatore di fronte a un fatto completamente liberato dalle ragioni umane. C'è invece un dissidio aperto e violento fra i dati della leggenda, la gratuità del mito (il signore che può uccidere liberamente) e il momento della conclusione, il giorno dei conti che Verdoux accetta dalle mani dello stesso Chaplin: in fondo tale dissidio è trasferibile fra creatore e creatura, fra la piena libertà

---

(1) *Paese d'origine*: U. S. America; *Produzione*: Chaplin 1946; *Regia di* Charles Chaplin *con la collaborazione di* Wheeler Driden e Robert Florey; *Assistente*: Rex Bailey; *Supervisione tecnica di* Curt Courant; *Soggetto e Sceneggiatura di* Charles Chaplin, *su un'idea di* Orson Welles; *Fotografia di* Roland Totheroth; *Operatore*: Wallace Chewning; *Scenografia di* John Beckman; *Montaggio di* Willard Nico; *Costumi di* Drew Tetrick; *Truccatore*: William Knight; *Musica di* Charles Chaplin, *adattata e diretta da* Rudolph Schrager; *Attori*: Charles Chaplin (*Verdoux*), Mona Correl (*Mona, sua moglie*), Allison Roddan (*Peter, suo figlio*), Robert Lewis (*Bottello*), Martha Raye (*Annabella*), Isabel Elsom (*Marie*), Helen Rich (*Yvonne*), Ada May (*Annette*), Bernard J. Nedell, Charles Evans, William Fawley, Marjorie Bennett, Edwin Mills, Irving Bacon.

di Monsieur Verdoux e la fatale obbedienza della legge rappresentata da Chaplin. La povera morale di Monsieur Verdoux è assolutamente insostenibile e si badi bene che io non parlo tanto dell'evidente leggerezza delle soluzioni finali mentre invece alludo direttamente all'impossibilità che ha Chaplin di fare aderire la sua bellissima storia al verdetto che pensa di poter dare della nostra società. C'è alla base di tutto ciò uno smisurato orgoglio, una forma abbastanza ingenua di presunzione e forse proprio su questo punto vive la ragione del grave scacco che non si può non denunciare nella costruzione artistica di Chaplin: e qui ancora mi sembra abbia tutte le ragioni Nathalie Moffat. Forse sarebbe convenuto alle proporzioni della rappresentazione che la protesta di Monsieur Verdoux non superasse i limiti dello sfogo e l'argine di un semplice risentimento che la dura lezione della vita avrebbe in un certo senso giustificato. Ma il lettore è chiamato a una soluzione artistica veramente insostenibile perchè se in un primo tempo è portato ad ammettere le incongruenze stesse della favola, la parte del mito, per usare il rapporto del Bazin, in seguito è questa leggerezza iniziale che pregiudica il senso generale della storia: non c'è, prima, nessuna ragione che faccia accettare al lettore l'intervento del delitto, perchè soltanto alla fine si è voluto cercare una definizione di ordine morale che spieghi la triste iniziativa di Monsieur Verdoux e la leggerezza del suo arbitrio straordinario.

Così com'è, il film si presta a mille equivoci a proposito di questo secondo terreno morale: uno spettatore ingenuo potrebbe accettare naturalmente le invocazioni e l'atteggiamento della seconda parte del film, potrebbe vedere — come qualche critico interessato ha già fatto — nella storia di Verdoux una riprova di condanna contro la nostra società: ora diciamo subito che il personaggio di Chaplin non ha affatto la statura e quelle minime qualità necessarie per sopportare un peso simile. Qui il dissidio si riveste ancora una volta di panni completamente diversi e di fronte agli strumenti della gloria di Charlot appare l'ingegno ben particolare di Chaplin. La forza di Charlot era tanto più sensibile quanto i suoi gesti erano liberi e non sarebbero serviti a nulla: il che non significa che Charlot dovesse fermarsi al limite della farsa e in realtà là dove raggiungeva un piano d'arte lo superava in pieno. Oggi l'intera vicenda è pregiudicata da questa parte di veleno che l'ultima giornata di *Monsieur Verdoux* protesta e lo stesso protagonista finisce per essere annullato dal peso delle parole che riceve in prestito e che in nessun momento la sua vicenda può giustificare. La libertà del primo Verdoux sta nel giuocare a carte scoperte col proprio destino mentre dopo non è più neppure questione di libertà ma soltanto di annientamento di fronte a una volontà esterna che sbaglia

nello scegliere male un esempio che non serve. La morale di *Monsieur Verdoux* è una falsa morale e anzitutto è falsa perchè la morale non può essere mai portata a livello di una semplice protesta e si noti che qui si tratta di una protesta a-posteriori, sopratutto è falsa perché è ristretta a un caso eccezionale dai caratteri di vero paradosso, infine non è lecito confrontare una morale personale all'immagine di una morale più larga che investe il movimento stesso della civiltà. Il film soffre di questo spaventoso squilibrio fra il fatto di cronaca nera e un'interpretazione giornalistica della storia: forse, come si è già detto, Monsieur Verdoux avrebbe potuto sostenere le stesse cose ma nell'ambito di una sfida, nell'ambito di uno scatto di umore: qui la morale di Monsieur Verdoux vuole insegnare, vuole fare proseliti. Il primo a negare la libertà di Verdoux è Chaplin e allo stesso modo è il creatore che investe in pieno la fragilità dell'immagine creata con il vizio di una speculazione banale. Ma Chaplin ha probabilmente avvertito la debolezza della struttura filosofica e ha raddoppiato la dose, insistendo sul carattere profondo della figura di Verdoux. Quando Verdoux vede il prete che va per confortarlo prima dell'esecuzione deve per forza ristabilire un equilibrio con la condotta della sua vita, non deve ammettere di avere sbagliato, deve fare vedere che tutto era stato deciso al momento della cattiva scelta, al momento in cui l'impiegato di banca si trasforma in assassino. Di qui la domanda rovesciata: « In che cosa posso esservi utile? » E il prete: « Vengo ad aiutarvi a fare la pace con Dio ». Infine la risposta più dannata di tutto il film: « Il mio conflitto non è con Dio ma con gli uomini ». Risposta dannata ma che forse ha in sè le radici della spiegazione più probabile della natura spirituale di Chaplin: è la risposta del solitario condannato e su questo punto c'è corrispondenza fra i due Verdoux, il Verdoux che vive una vita di delitti e il Verdoux che, stanco, si è consegnato alla giustizia. Infine tale solitudine ha le sue reali radici nell'immagine stessa di Chaplin e si noti ancora che la solitudine è il motivo delle sue reazioni sbagliate, la clausola inevitabile della natura polemica di tutto il film. La solitudine non gli ha permesso di conservare il senso della realtà e quindi delle proporzioni: un uomo solo, secondo Chaplin, sopporta le stesse leggi della comunità, ha gli stessi doveri, gli stessi diritti, la stessa figura giuridica: di qui l'arbitrio mostruoso e ancor peggio la enormità dello squilibrio che gli permette di dichiararsi giudice, quasi che le colpe degli altri gli lavassero le sue e per di più lo autorizzassero a un'interpretazione viziata della vita.

Se abbiamo ben capito, la conclusione dovrebbe essere quella di un'anarchia moralistica: se infatti ci sentiamo autorizzati a confronta-

re le nostre colpe — le colpe legate a un nome — a quelle della comunità — le colpe senza nome, le colpe che sono la somma di tutte le perversioni umane — il campo della valutazione assume proporzioni ridicole e la nostra storia approfitta del disorientamento e dell'incertezza dell'idea stessa della colpa. Ma questa è la parte meno importante nella morale di Monsieur Verdoux, anche se la più appariscente: invece l'errore più grave è rintracciabile nella seconda risposta di Verdoux al sacerdote, « (l'anima) è roba di Dio », ecco che di nuovo è sottolineato il primato della solitudine, l'impossibilità della comunicazione. E si noti di nuovo il dissidio fra i due tempi di Verdoux, alla prima stagione di commozione (l'amore per la moglie malata e per il figlio) segue un tempo di estrema sordità e il film stesso ci ridà questi passaggi ingiustificabili da uno stato vagamente sentimentale (la scena dell'omicidio mancato con la ragazza povera) a uno stato di uguale natura ma rovesciato, il tempo della predicazione di Monsieur Verdoux, di fronte agli uomini della bomba atomica, di fronte al prete e infine di fronte a Dio stesso: proprio quel Dio che poco prima è stato definito padrone di cose « sue », il padrone estraneo: un giudice non necessario, un carnefice di fronte al finto carnefice Verdoux che alla fine deve apparire come la vittima del mondo intero. Si può reggere una morale simile, dico c'è qualcuno pronto ad accettare il rapporto veramente impossibile fra la storia di un uomo e un'immagine irreale dell'uomo?

La Moffat mette ancora in evidenza una cosa, il titolo *Monsieur Verdoux* ha un correttivo nel sottotitolo « la commedia dei delitti »: e cioè si tratta di una commedia? e se sì, in che modo giustificare il senso satirico e il dato finale di polemica antisociale? Se veramente si fosse trattato di un mito, Chaplin non avrebbe accettato l'imposizione della censura americana che esige la condanna del colpevole e il trionfo della virtù: gli sarebbe stato di grande aiuto il riportarsi in un clima fantastico, nell'alone di favola delle prime sequenze. Invece noi assistiamo a un'operazione di compromesso: è accettato il giudizio della società ma Verdoux dovrà recitare la parte di chi protesta. Non c'era sufficiente atmosfera di favola nella gratuità di tutta la storia del marito assassino? E intanto perchè uccide Monsieur Verdoux? Se si fosse trattato veramente di una protesta organizzata, la polemica poteva cominciare assai prima, dalla storia della prima moglie che indoviniamo nel fumo del giardino delle belle rose. Ma anche qui l'arte di Chaplin ha preferito basarsi sul contrasto dei particolari, portando subito il lettore della favola fuori strada. Non era meglio riportare ogni ragione nei limiti della vicenda libera, nel racconto a carattere leggermente grottesco senza volere condurci infine a un banco falso della morale fi-

nale? E' da questa impossibilità di fusione che lo spettatore deriva i primi sospetti e l'arco delle domande che resteranno sempre senza risposta. Ma se il lettore avvertito resterà *dérouté* dalla mancanza di ragioni probabili, lo spettatore sicuro della propria capacità d'interpretazione si illuderà di avere capito e sarà pronto a diventare lo strumento meccanico di questa falsa morale per cui il male è una questione di misura e non già il limite di una prova. A ciascuno di noi è stata offerta una parte di male da superare con le proprie forze, nel proprio tempo e si badi una parte giustamente proporzionata alla nostra capacità di reazione: il limite della salvezza o della condanna è nella volontà. Non servono i confronti, non serve la storia degli altri: Monsieur Verdoux non può essere paragonato a chi ha ordinato di sganciare l'atomica su Hiroshima ma soltanto deve essere avvicinato a se stesso o meglio all'immagine stessa dell'uomo. Tutto il resto è polemica e non si capisce perchè Chaplin abbia creduto di dovere chiudere la sua stupenda leggenda con questioni completamente esterne.

CARLO BO

Parabola di Charlot e di Chaplin

Come molta parte del pubblico e della critica anche Charles Chaplin ha dovuto credere che Charlot fosse definitivamente morto: tra il patetico e goffo ometto dagli occhi sgranati e roteanti pantaloni ricadenti sulle grandi e vecchie scarpe a gondola, la bombetta troppo piccola e la giacca troppo corta, malinconico e rassegnato, e l'indaffarato avventuriero di *Monsieur Verdoux*, prestigiatore e trasformista, elegante e freddo assassino di mogli, nessuna parentela. Valutazione superficiale, incomprensibile incomprensione dell'anima di Charlot.

Quale meraviglia che lo stesso creatore di questo personaggio immortale, credendo di padroneggiarlo ne sia rimasto dominato, ritenendo di ucciderlo sia lui rimasto ucciso, piccolo uomo filosofeggiante di fronte alla viva e grande figura della sua creazione?

Monsieur Verdoux non è che un'impari lotta tra l'autore (Chaplin) e il personaggio (Charlot): possono bene fargli cadere la testa sotto la lama della ghigliottina, egli vive e vivrà ancora per affrontare le mille prove che il destino gli riserba. Forse vive sempre nell'attesa che un moderno Cervantes ne descriva le gesta perché, si sa, anche ai personaggi, come insegna appunto Don Chisciotte, piace ritrovare la propria vita esemplare raccontata nei libri.

Chaplin a un certo punto deve aver detto (probabilmente già quando fece *Il Dittatore*, ma qui con ben altra forza e presunzione): questo Charlot, che io ho tirato fuori da quattro oggetti di vestiario, come Collodi Pinocchio da un pezzo di legno, mi ingombra troppo la strada e si è messo in testa di schiacciarmi con la sua personalità. Gli farò vedere che posso fare anche senza di lui, che sono capace di creare non uno, ma dieci personaggi diversi ognuno dei quali tragga origine e ragione soltanto da se stesso. E cominciamo da *Monsieur Verdoux*. Quando dette inizio a questo film, Chaplin, in buona fede certamente, credeva di aver lasciato Charlot in guardaroba assieme al vestito, al cappello duro e alle scarpe. Non c'è da meravigliarsi, dunque, se una parte della critica e del pubblico è caduta nello stesso equivoco: a svantaggio di Chaplin, perchè non ritrovando il vecchio e caro perso-

naggio è rimasta delusa ed ha parlato di decadenza dello stesso Chaplin, della sua fantasia che pareva inesauribile.

Un tale giudizio a noi sembra errato e che tragga la sua origine da un'incompiuta valutazione dei film di Chaplin e dal rapporto Chaplin-Charlot.

Dalle primissime comiche all'odierno *Monsieur Verdoux*, questi film costituiscono un'opera sola: sono i capitoli o i canti che dir si voglia di un unico grande romanzo o di un poema cinematografico. In questa vasta parabola noi possiamo fissare tre momenti: nel primo l'autore dà vita al personaggio, lo segue nelle sue avventure, lo sorregge e, insomma, dietro l'immagine si avverte la sua presenza arguta e paterna. Nelle vecchie comiche, infatti, è molto spesso Chaplin che spinge Charlot nei pasticci e nei guai per vederlo reagire. E' lui che lo porta al mare, ai giardini pubblici, al *music-hall;* è lui che lo mette in imbarazzo con l'ombrello, i pattini, l'automobile e il cronometro. (Le prime comiche, che sono la prima e grande esperienza di vita di Charlot, ammontano a circa ottanta: non c'è luogo dove Chaplin non abbia portato il suo personaggio, non c'è mestiere, impiego o sport che non gli abbia fatto fare, non c'è situazione della vita in cui non l'abbia messo).

Nel secondo momento l'autore si identifica perfettamente col suo personaggio: le due esperienze si fondono e si arricchiscono a vicenda in una perfetta unità. Anche il pubblico non distingue più nel binomio autore-personaggio e adopera il comprensivo nome di « Charlot » (o « Charlie » in America e in Gran Bretagna) per indicare indifferentemente ora l'uno ora l'altro. Neppure le indiscrezioni sulla vita privata di Chaplin, sulle sue disavventure matrimoniali, riescono a portare un'incrinatura in questa unità, che è fatta di un affiatamento infallibile e umano. Da *Vita da cani,* che è del '18, fino a *Tempi moderni,* che è del '35.

Anche *L'opinione pubblica* (*A Woman of Paris*) prodotto tra la fine del '22 e il '23 non segna un'eccezione perchè Chaplin ne ha fatta la regia in perfetta collaborazione con Charlot. E' un racconto nel grande romanzo che non ne guasta l'armonia, come la novella del pastore intercalata nel *Don Chisciotte.*

Nel terzo momento, che ha inizio col *Dittatore* e di cui *Monsieur Verdoux* segna una crisi evidente, il personaggio si distacca dal suo autore, forte di una esperienza e una vita propria, e riesce a vincere e vivere per la divina forza della fantasia, imponendosi allo stesso Chaplin e ai suoi filosofemi.

Vediamo in breve la nascita dell'autore e quella del personaggio.

Charles Chaplin è nato a Londra il 16 aprile 1889 da due attori di varietà. La madre era di origine spagnola. A sette anni e mezzo debut-

ta nel varietà come ballerino: la danza sarà un'arte che egli coltiverà a lungo raggiungendo un'abilità perfetta. Studia. Fa il garzone di barbiere. Torna al varietà dove fa l'acrobata, ma per un incidente abbandona questo nuovo mestiere. Ancora ragazzo legge Schopenhauer e si infatua delle idee socialiste. Studia e recita Shakespeare e si interessa di medicina. Ritorna al varietà dove fa imitazioni di noti attori. A diciassette anni entra come comico eccentrico nella compagnia di Karno. Va con questa per la prima volta in America; la seconda volta, quando vi torna, nel 1912, Mack Sennett lo vede a Los Angeles in un numero di varietà in cui egli ha già creato quella che sarà la maschera di Charlot.

La nascita di Charlot è molto più importante di quella di Chaplin. Charlot è figlio di tutti gli uomini del suo tempo, come i personaggi di Dickens: e più di questi, forse, è una sintesi universale meravigliosa. Nasce da prima il suo aspetto esteriore: il cappello duro, il vestito, i baffetti, il bambù e i pantaloni ricadenti sulle scarpe sono già la caricatura della moda inglese dell'epoca. La caratteristica andatura è ripresa da quella di un vecchio cocchiere sempre brillo che Chaplin vedeva spesso alla rosticceria de *L'elefante di Londra* e che si divertiva ad imitare. Charlot scaturisce così, sorretto da Chaplin, dalla vita, dalla minuta osservazione della vita e degli uomini e con la collaborazione degli stessi spettatori che vanno a vederlo al cinema. Charlot non nasce superuomo o col problema centrale: non vuole catechizzare il pubblico, ma esserne l'espressione e comportarsi con lui da figlio rispettoso. Così gli insegna il suo creatore.

« Quando assisto alla rappresentazione dei miei film — scrive Chaplin nel 1919 — osservo sempre attentamente il pubblico. Osservo quello che lo fa ridere e quello che non lo fa ridere. Se, per esempio, in più spettacoli il pubblico non ride a un giuoco scenico che io volevo comico, mi sforzo di trovare quello che era falso nell'invenzione o nell'esecuzione o nella ripresa.

Molto spesso mi accorgo di un leggero sorriso per un gesto che non ho studiato; cerco di capire perchè quel piccolo gesto ha determinato il riso. Insomma quando vado a vedere uno dei miei film, sono un pò come il mercante che va a vedere quello che la clientela desidera, compra e fa ».

Perché, non bisogna stancarci di ripeterlo, Chaplin nutre Charlot della più minuziosa osservazione della vita e delle sue esperienze dirette. « Tutto il mio segreto è di aver guardato con gli occhi bene aperti e lo spirito sveglio tutti gli incidenti che potevano essere utilizzati nei miei film. Ho studiato l'uomo perché senza conoscerlo non avrei potuto fare nulla nel mio mestiere. E, come dicevo al principio dell'articolo, la conoscenza dell'uomo è alla base del successo ».

Così a poco a poco Charlot, da una semplice macchietta che era, si umanizza, si arricchisce delle esperienze e delle osservazioni di Chaplin; va acquistando una sua personalità e una sua autonomia.

Un giorno in un ristorante Chaplin osserva un signore che a pochi metri da lui gli sorride e gli fa piccoli gesti di saluto. Chaplin gli risponde, ma quello si fa serio tornando dopo poco a sorridere: l'equivoco si ripete finché Chaplin non si accorge che il signore flirta con una graziosa ragazza che si trova proprio alle sue spalle. Qualche mese più tardi nella comica *Charlot ai bagni termali* egli si serve dell'incidente.

Allora era Chaplin che suggeriva a Charlot queste trovate, che dovevano divenire, poi, incidenti connessi alla psicologia e al carattere di Charlot.

In *Monsieur Verdoux,* infatti, al caffè, capità a Charlot, invano ribattezzato col nome di Verdoux, qualcosa di simile quando strizza l'occhio alla signorina del tavolo accanto e crede che questa corrisponda, mentre invece la ragazza sorride a un ufficiale che sopraggiunge e con cui ha l'appuntamento.

Certo, il vestito, il passo, la leggerezza della pantomima han dato a Charlot un linea; gli equivoci, le avventure, gli incidenti, le esperienze varie della vita gli han formato il carattere e la personalità. I mezzi espressivi del cinema hanno aggiunto ritmo e verità alla sua disperata follia. La follia di un piccolo uomo che non riesce a ingranarsi con la vita e con la società, che è sempre schiacciato, deluso nei suoi sogni, perseguitato nella sua bontà, e che pur tuttavia è sempre pronto a credere e sperare che giunga finalmente la volta buona, che il sogno si faccia realtà; che è sempre pronto ad aiutare i deboli, servizievole e caritatevole.

Arriviamo a *Vita da cani, Charlot soldato* e *Il monello* che stanno tra il '18 e il '20: il suo mondo si viene ampliando e si sviluppano sempre più quel senso di pietà umana, quella resistenza al male, che riempiono di poesia le sue comiche e patetiche vicende. Da qui si può dire che l'autore e il personaggio si identifichino. Uno subisce l'influenza dell'altro: Chaplin ricorda la fame patita a Londra, brutta fame in una grossa e macchinosa città come quella, le quasi infantili letture di Schopenhauer che avevano lasciato in fondo al suo animo solo uno sconsolato pessimismo (l'urto fatale della volontà contro il fenomeno; né Charlot, che per sua fortuna non ha mai letto il filosofo, poteva ricordargli che questi considera come unico lenimento lo sforzo solidale per vincere il male); Charlot trasporta idee e sentimenti dell'autore su un piano fantastico, cioè sul piano concreto dell'arte, in un

ritmo al di fuori della caducità del tempo, della moda, dell'attuale, del contingente, insomma.

Vita da cani, Idillio ai campi e *Charlot soldato* segnano il momento della perfetta identificazione tra creatore e creatura, sono, forse, l'accento di più alta poesia. Il personaggio ha assorbito dal suo autore tutto quanto questo gli poteva dare e ora vive la pienezza di una vita propria. Non c'è motivo, che non si ritrovi dopo nelle altre avventure di Charlot, che qui non sia già toccato: l'amore per le donne deboli e perseguitate come la ragazza del caffè in *Vita da cani*, l'impotenza dell'uomo buono e disarmato di fronte alla società, nello stesso film, e in questo ancora, la necessità di difendersi ricorrendo alla scaltrezza. Il sogno di una vita semplice a contatto con la natura, in *Idillio ai campi*, che si libera quasi nell'euforia di una danza. La terribile solitudine in *Charlot soldato*, così triste e amara nella distribuzione della posta, quando lui solo resta senza corrispondenza e si avvicina a leggere la lettera di un commilitone da dietro le spalle con la conseguenza di ricevere quello che riceve.

Ma al di sopra delle sue vicende Charlot ha acquistato gesti, movenze, espressioni mimiche che bastano da sole a rivelare tutto il mondo che egli rappresenta e cioè un atteggiamento eterno e universale dell'animo umano.

Figlio dell'umanità, non è, infatti, difficile riscontrare in lui un tanto di Don Chisciotte, di Amleto e di Don Giovanni ai quali certamente ora è più prossimo che allo stesso Chaplin. Il quale Chaplin, d'ora innanzi, lo segue docile e lo osserva nelle sue avventure. Lo segue, forse, anche nei suoi consigli: giacché è certamente lui che gli ha dettato le parole che precedono l'edizione americana de *La donna di Parigi*: « L'umanità non è composta di eroi e di vigliacchi, ma semplicemente di uomini e donne e le passioni che li agitano, buone o cattive, è la natura che gliele ha date. Essi errano ciecamente. L'ignorante condanna i loro errori, ma il saggio ne ha pietà ».

Ora che Chaplin non domina più il suo personaggio, ma collabora con lui alla creazione dei film, il lavoro si fa molto più lento. *Il pellegrino, La febbre dell'oro, Il circo, Le luci della città*, si succedono ad anni di distanza uno dall'altro. Sempre più Charlot prende evidentemente la mano a Chaplin, il quale già nell'ultimo film citato manifesta una sorta di insofferenza per questo predominio del personaggio su di lui. Dietro la maschera comincia a filosofeggiare: vuol servirsi di Charlot come di un burattino per dare dimostrazioni della sua concezione filosofica.

Qualcuno ha scritto che Charlot è stato rovinato in parte dalla critica quando questa ha cominciato a scoprire in lui significati profondi.

Non mi pare esatto: la critica può avere rovinato Chaplin, artista e uomo con tutte le umane ambizioni, con tutte le presunzioni e debolezze dell'artista. Charlot, no: Charlot vive libero nel suo mondo e non trae ormai più causa che da se stesso; è al di sopra, molto al di sopra delle piccinerie umane e delle adulazioni. A lui non lo toccano, né la ambizione, né il desiderio di guadagno, né la sfortuna in amore, né le mille disavventure che gli capitano: eternamente vinto è sempre il vincitore, altissimo al di sopra degli intellettualismi e degli arzigogoli mentali. E' grande perché è un semplice: la sua filosofia non risiede nel sillogismo o nella dialettica, ma è un modo di vita, una coerenza di azioni e reazioni spirituali di fronte alla vita stessa. E' tanto chiaro nel suo agire, che non ha neppure bisogno della parola, della parola consumata e abusata che tanto spesso serve a tradire e a tradirsi e addirittura a imbrogliare. Ha trovato un linguaggio sincero e immediato e questo gli basta.

In *Tempi moderni* (1935) è ancora più chiaro come Chaplin voglia inserire nel preciso e sufficiente linguaggio di Charlot la sua voce, i suoi concetti politici e sociali. Chaplin è un anarchico individualista che non ha digerito completamente la lezione di Schopenhauer; è un egocentrico ambiziosissimo sempre in fregola di giudicare e condannare la società verso la quale ha ripugnanza e dalla quale vuol tenersi separato come un uomo superiore. In lui in fondo c'è il desiderio di dominare il mondo, folle desiderio che sentono fortemente tutti coloro che disprezzano gli uomini (O non voleva fare un film su Napoleone?).

In fondo al suo animo da buon inglese, cova l'istinto del conquistatore. Così egli narra il suo primo arrivo in America:

« Mi ricorderò sempre la mia emozione quando il nostro piroscafo accostò alla banchina del porto di New York. Eravamo quattordici giovani inglesi, ma sono sicuro che io ero il più emozionato di tutti. Ebbi l'improvvisa intuizione che il mio destino si sarebbe determinato su questa terra nuova. Sentii così vivo questa specie di avvertimento interiore che non potei impedirmi di confidarlo ai miei compagni con l'enfasi e la presunzione della giovinezza. Così gridai mostrando loro la città: « America, sta attenta, vengo a conquistarti! ».

Il suo stato d'animo non è mutato. In *Tempi moderni* è tutta sua la polemica ideologica contro la società e l'industrializzazione. Charlot, invece, resiste al male in virtù della sua effettiva e grande filosofia e trova un linimento all'angoscia e alle disgrazie che lo perseguitano cercando di aiutare chi è più debole di lui: rasserena il suo dramma nella pietà. Parla per la prima volta in questo film, anzi canta: ma canta parole di uno strano esperanto tutto suo, canta in un linguaggio chiaro e non consumato dalla retorica e dalla menzogna, simile veramente

al linguaggio degli uccelli. E forse Chaplin avrebbe voluto parlare lui, dire qualche cosa di definitivo e profondo sul destino umano, ma di certo ha avuto paura del suo personaggio; più che paura soggezione. Chissà che questo non gli avrebbe giocato un brutto scherzo e gettata nel ridicolo con uno sgambetto tutta la sua filosofia?

Ne *Il dittatore* Chaplin si fa avanti coraggiosamente contro il suo personaggio; fino allora si era limitato a imporgli qualche cattiveria (un calcetto sparato di nascosto e non visto contro un inerme) qualche malignità (l'orologio smontato al povero disperato), si era contentato di scoprire qua e là le sue ideologie; ora gli impone niente di meno che di incarnare il male in Hitler, lo obbliga a imparare a memoria e ripetere i discorsi pacifisti da comizio da lui improvvisati. E Charlot si rifugia nel piccolo negozio del barbiere ebreo, si mette, non visto, in uniforme del führer a giocare col mappamondo; ripete il pistolotto imparato senza nessuna convinzione giacché, probabilmente, non ne capisce e non ne apprezza il significato.

Quanto più pacifista e antimilitarista lo Charlot della vecchia comica, soldato, nella scena della distribuzione della posta!

Comunque la frattura è avvenuta tra l'autore e il personaggio, frattura, forse, insanabile e dalla quale ha tutto da rimetterci Chaplin perché Charlot per suo conto si è già conquistata la vita eterna.

Molti pensano che Charlot sia stato ucciso dal sonoro. Charlot non può parlare, dicono, e, d'altra parte, non può continuare a rimanere muto. Non sembra che l'osservazione sia del tutto giusta: occorre, invece, che parli Charlot e non Chaplin, proprio perchè il linguaggio di questo suona male sulle labbra di quello; diciamolo pure, è troppo banalmente moralistico e filosofeggiante. Chaplin non ha capito la filosofia di Charlot, quella che ha sempre determinato il suo modo di vita. Non bisogna scandalizzarsi per una simile affermazione: nessuna risposta sarebbe migliore di quella data da De Unamuno a quei critici che si appellavano a Cervantes per l'interpretazione di Don Chisciotte.

« Ammesso che così fosse (cioè il Cervantes volesse dire quello che i critici sostengono); cosa ci ha a che vedere ciò che il Cervantes volle dire nel suo *Don Chisciotte*, se pure volle dire qualcosa, con ciò che gli altri gli vogliono fare dire? Da quando in qua l'autore di un libro è la persona che deve intenderlo meglio? Da che il *Don Chisciotte* apparve stampato e a disposizione di chi lo prende in mano e lo legge, il *Don Chisciotte* non è del Cervantes, ma di tutti quelli che lo leggono e lo ascoltano. Il Cervantes trasse Don Chisciotte dall'anima del suo popolo e dall'anima dell'umanità tutta, e nel suo libro immortale lo restituì al suo popolo e a tutta l'umanità. E da allora in poi Don Chisciotte ha seguitato a vivere nelle anime dei lettori del libro del Cer-

vantes ed anche in quella di coloro che non lo hanno mai letto ».

Sicché, oggi, noi possiamo in tutta serenità d'animo e senza pecca di presunzione difendere Charlot nei confronti di Chaplin a proposito del tanto discusso *Monsieur Verdoux.*

In *Monsieur Verdoux* si è voluto vedere un film assolutamente nuovo di Chaplin: la creazione di un personaggio che fosse espressione della filosofia e della morale di Chaplin, della sua concezione del mondo. A noi sembra che tanto i critici che l'hanno esaltato, quanto quelli che l'han considerato una manifesta decadenza del grande artista americano siano caduti nell'equivoco stesso dell'autore. Tanto è vero che alcuni han rilevato come motivo di critica negativa la sopravvivenza nel sig. Verdoux di gesti, *gags* e movenze di Charlot. La verità è che in questo film di vivo e vitale c'è solo Charlot; la sua forza è così prepotente che Chaplin ha dovuto limitarsi a inserire alcuni squarci dialogici, qualche timido atteggiamento qua e là e, insomma, a raccontarci di Verdoux la storia che non vediamo, senza nemmeno riuscire a darci un'idea esatta di come sarebbe apparso il personaggio da lui ideato se non ci fosse stato Charlot a rovinargli tutto (dice lui con qualche critico), a salvare la situazione, diciamo noi. Perché Charlot è un ometto semplice, modesto, rassegnato, ma così ingombrante che nemmeno un consumato assassino come voleva essere Verdoux è riuscito a disfarsene.

Qual'è la morale di Chaplin nel *Verdoux?* La condanna di una società che vive di grosse speculazioni affaristiche che gettano sul lastrico, alla fame, migliaia e migliaia di esseri umani colpevoli solo di campare col proprio lavoro: di una società che nelle crisi non sa fare di meglio che provocare le immani stragi della guerra, magari a base di bombe atomiche: di una società di fronte alla quale un Landru diventa una vittima che muove a pietà e che può ergersi disinvoltamente da giudicato in giudicatore. Una morale negativa, dunque.

Qual'è la morale di Charlot se non l'invito a resistere ai colpi della avversa fortuna, a sperare, sempre, a far qualcosa, a vivere e credere anche se la vita sembra deluderci? Perché, in fondo, nonostante tutto, nella vita c'è sempre una buona azione da compiere (e che gioia sia questa lo sa bene Charlot), uno slancio d'amore da cogliere anche se breve, magari una fortuna da trovare o anche una ghiottoneria da gustare. Nessuno più di Charlot è attratto quasi da una legge di gravità verso la vita, nessuno più di lui ha, ripetiamolo, pietà, resistenza al male, fiducia di riuscire. Per questo ogni volta la sua volontà urta contro il fenomeno. Morale positiva, dunque, anche se il suo individualismo non riesce a farlo uscire da questo sforzo disperato e solitario.

Charlot agisce sempre per impulsi sentimentali, Verdoux, come lo voleva Chaplin, è un freddo e forse folle razionalista, un volitivo che riesce nel suo intento, cioè a mantenere la famiglia col frutto dei suoi assassinii, che alla fine volontariamente si fa ghigliottinare, dopo aver avvelenato, probabilmente, la moglie e il figlio, perché stufo della vita e perché vuole compiere quest'ultimo gesto eroico di sfida e di condanna della società. Tutto questo noi lo intuiamo vagamente o ce lo dice Chaplin nei dialoghi interpolati. Nel film, infatti, Charlot non uccide, non lo vediamo uccidere nessuna delle quattordici vittime di cui si parla. Lo vediamo, invece, fin dall'inizio, raccogliere un bruco delicatamente e deporlo sulla foglia di rosa da cui è caduto. Charlot non può uccidere per la semplice ragione che l'omicidio ripugna al suo spirito e per il motivo altrettanto valido che a lui, immancabilmente, non glie ne va una bene. C'è davvero da pensare che gli omicidii che gli si attribuiscono siano una graziosa trovata di Chaplin, che non è riuscito ad adattare il personaggio alla significazione morale del suo film. Chaplin vorrebbe fargli uccidere la piccola ladra, vedova di un grande invalido, ma Charlot, invece, si commuove e le dà del danaro. La tragica e amara risata, durante quella patetica scena, di cui la ragazza chiede spiegazione senza riceverla è certamente fiorita sul labbro di Charlot pensando a Chaplin e al suo folle moralismo.

Tenta il povero Charlot o finge di far credere a Chaplin che ci mette tutta la sua buona volontà per avvelenare o affogare la tempestosissima amante, ma la prima volta finisce per prendersi lui il mal di pancia bevendo vino e acqua ossigenata e la seconda volta va proprio lui a finire in mare da dove la donna lo salva. Charlot è mite, buono e debole e non è riuscito a rifiutarsi decisamente al volere di Chaplin, ma gli ha giocato un brutto tiro: ha approfittato della sua tradizione di mal destro per non condurre a termine nemmeno uno degli omicidi e per dare ai due tentativi un significato rispondente alla sua morale: la pietà, nel primo caso, la vana lotta della volontà contro il fenomeno, nel secondo.

Ma c'è di più: nemmeno la matura compratrice della casa riesce a trarre nella sua rete, Charlot, che dopo una serie di efficacissime e gustosissime peripezie si risolve a fuggire per non incontrarsi con l'amante che lo sopraffà.

Avete mai visto Charlot dare un bacio? Charlot è tutto ideale nei suoi amori; conoscendosi teme di spingersi oltre la contemplazione. Qui Chaplin l'ha costretto a baciare, ma lui se la cava con quella tipica smorfia provocata da un capello che gli va in bocca.

L'han costretto a sposare e la moglie è paralitica; pure quanta dolcezza non ha Charlot nei suoi riguardi. L'avrebbe ammazzata? No,

le avrebbe insegnata, se ce ne fosse stato bisogno, la sopportazione. E verso il bimbo non ha la tenerezza che aveva con Jackie nel *Monello?*

Gli han messo dei soldi in mano e Charlot fa degli affari, ma non ne è convinto e, come prevedibile, finisce per perdere ogni cosa.

Non è tutto *Verdoux* interpuntato da quelle spallucciate sue caratteristiche così eloquenti, fino al momento in cui lo portano alla ghigliottina?

I suoi gesti, il ritmo dei movimenti, il passo elastico con quelle rapide voltatine, le corse leggere con le brusche frenate, il roteare degli occhi e lo stringere le labbra, tutto il linguaggio mimico, insomma, ad eccezione di brevissimi tratti, ci rivela Charlot sotto mentite spoglie. Il linguaggio dei suoi gesti è compiuto e chiaro, perfetta rivelazione della sua anima e le interpolazioni dialogiche di Chaplin, le sue forzature sono evidenti e non convincono.

La piccola ladra diventa moglie di un mercante di cannoni: qui Chaplin nel dialogo tira acqua al suo mulino, ma è chiaro che Charlot, più profondo e più puro di Chaplin, quando la vede ben vestita in una ricca automobile, ha capito tutto. La ragazza ha vinto e vincendo ha perduto, perduta quella purezza che lo aveva incantato. E' come la cieca di *Luci della città* che ha riacquistata la vista. Non lo interessa più. Ecco che l'abbandona: ma questo deluso eternamente illuso, questo falso crudele, sempre pronto alla pietà, arriva persino a sorreggere la megera che, vedendolo, sviene e sta per cadere, quella che dovrà farlo arrestare. Portarlo alla ghigliottina.

Brutto giuoco giocato a Chaplin: questo cinico assassino, che appena vede altri in pericolo o comunque soffrire, si dimentica di se stesso per portar loro soccorso.

E ancora: questo eroe che volontariamente affronta la morte perché la vita non offre più nulla, che poco prima di salire il patibolo beve con gusto un bicchierino di rhum: non lo aveva mai assaggiato. E con questo ci dice di non dar retta ai sermoni di Chaplin: la vita offre sempre qualcosa di nuovo e di buono, magari un dito di liquore.

Sicché parrebbe che la contraddizione maggiore del film fosse tra il linguaggio verbale e quello mimico di Charlot. E certo è così, perché i dialoghi, evidentemente, li ha scritti Chaplin a tavolino ossessionato dai suoi filosofemi. Ma non è da credere che Charlot resti muto: per chi lo conosce sono esattamente distinguibili dalle battute «fatte» le parole spontanee e improvvise di Charlot che Chaplin non gli ha potuto impedire di pronunciare. Basti per tutte la servizievole e gentile domanda rivolta al prete che entra nella cella: «In che posso servirla?» Che non è cinismo, come ci vorrebbero far credere le battute seguenti aggiunte da Chaplin sulla pace con Dio e la guerra

con gli uomini, ma pura e semplice bontà di un animo che sa come il segreto della vita consista nell'aiutare il prossimo. Qui veramente egli parla non dalla bassezza di Verdoux, ma dall'altezza di Don Chisciotte.

E ce ne dispiace per chi pensa il contrario.

Da quanto abbiamo detto ci pare di aver dato implicitamente un giudizio critico su questo *Monsieur Verdoux*. Il film conserva la poesia di Charlot, il ritmo, la vivezza espressiva cinematografica che questo sa dargli, ma manca della coerenza stilistica e dell'unità delle opere migliori proprio perché si avverte questo distacco tra autore e personaggio: Chaplin non lo ha voluto seguire, non lo ha voluto ascoltare (e chissà come straordinari sarebbero stati i suoi discorsi) tutto proteso a costruire il personaggio della sua tesi, sicché lo sdoppiamento reale de *Il dittatore* qui si avverte ugualmente. E, in effetti, più che di uno sdoppiamento si potrebbe parlare di un'indebita intromissione dell'autore, che però non riesce a vincere la forza del suo personaggio.

Charlot è stato posto a una ben dura prova; ma ha resistito, a modo suo s'intende, e, come il solito, perdendo ha vinto.

Perché è chiaro che nel binomio Charlot-Chaplin è questo che non può fare a meno di quello. Ed è chiaro che deteriori non sono i cosiddetti residui charlottiani del film, ma piuttosto le intrusioni di Chaplin. Il quale ha creduto di poter legare al contingente e alla polemica la sua fantasia matrice di un personaggio certo più grande di lui e che ora è in grado di dargli lezione non solo di arte, ma anche di morale.

LUIGI CHIARINI

Pubblichiamo nelle tavole fuori testo otto fotografie a raffronto e a conforto della nostra tesi, tratte dal *Pellegrino* e da *Monsieur Verdoux*. Purtroppo la difficoltà di procurarci il materiale fotografico che avremmo voluto ha limitata la nostra documentazione, che pur tuttavia ci sembra abbastanza indicativa e interessante.

Il soggetto nel film

I

Il « tema » ha una sua prima realizzazione nel soggetto, cioè nell'abbozzo cinematografico di una vicenda, che già sia retta da un filmistico ritmo. Abbozzo che è lo spunto concreto, dal quale — ricercandolo, facendolo suo — il regista prende le mosse per la creazione della sua opera. Il soggettista non è che uno dei collaboratori, nei quali si moltiplica la personalità del regista; il quale (come, ad esempio, un direttore d'orchestra non deve saper suonare tutti gli strumenti ma ne deve conoscere il significato e il valore nel « tutto », nell'«insieme») deve conoscere il significato, il valore delle diverse « tecniche » delle quali si serve nell'unità dell'opera filmistica. Il regista — come tale — non può sostituirsi, certo, a nessuno dei suoi collaboratori; quindi, in una valutazione scolastica, dogmatica, della collaborazione cinematografica, si potrebbe affermare che egli non può sostituirsi neppure a quel collaboratore che è il soggettista. Ma poichè il soggetto non è che lo spunto ideale del film — che deve nascere nello spirito del regista — questi può anche essere l'autore materiale del soggetto (del trattamento, della sceneggiatura ecc.). Comunque, egli deve sempre ricreare, rifare, nel suo spirito, adeguare a sè il soggetto altrui.

Quando, poi, si dice che ogni soggetto, ogni « spunto » è buono per un regista intelligente, occorre pensare che, avendo ogni « species » artistica i suoi « limiti » espressivi (cioè la sua individualità) saranno « buoni » solo i soggetti cinematograficamente concepiti. Ed eccoci, per naturale concatenazione, all'altro problema: quello della così detta trasposizione di una opera d'arte « compiuta » in altra forma estetica. Trasposizione è una parola inesatta, perchè suggerisce l'idea meccanica, materialistica del travasare un contenuto in una nuova forma, mentre, oramai, anche i ragazzini sanno che è assurdo parlare, in tali termini, di contenuto e forma.

Diremo, dunque, che è, invece, legittimo parlare di rielaborazione, di versione; cioè di ri-creazione. (1).

L'opera preesistente offre lo « spunto », la « fonte d'ispirazione », che precede e mette in moto la elaborazione creativa; cioè dinamizza il « sentimento », che si concreta, senza residui, nella sua « forma ». Il « rielaboratore » di un'opera preesistente in una nuova forma poetica non può non seguire il seguente criterio direttivo della sua fatica; individuare i punti centrali del lavoro che ha sott'occhio, quindi rielaborarli, ricrearli con una nuova tecnica. (2).

Fermiamoci un poco, perchè qualche esempio potrebbe riuscire utile.

Tutti ricordano una famosa riduzione cinematografica: *Giulietta e Romeo;* e, certo, ne ricordano la « teatralità »; la deficienza di tono cinematografico. Eppure il superbo disdegno del poeta di Stratford-on-Avon, per il complesso della comune tecnica teatrale (la creazione, cioè, di una sua tecnica, che tante volte mette in evidenza la scarsa penetrazione e la scarsissima genialità di registi e attori di teatro) parrebbe — e potrebbe — essere invitante, allettante richiamo, per un cinema intelligente. Tolto l'ostacolo di un dogmatizzato linguaggio teatrale, dovrebbe aprirsi, innanzi allo sguardo del regista cinematografico, una via più piana, più illuminata, di quella che solitamente offrono le riduzioni, per il cinema, di opere di teatro. Ma — qui è il punto — non una via più facile. Disvelare e ricreare uno spirituale cosmo dall'infinito orizzonte; immergersi in una vicenda dalle universali risonanze; proiettare su di essa una propria visione della vita e rifor-

(1) Degne di meditazione le seguenti parole del Giusti (*Epistolario*, Le Monnier ed., vol. I., p. 253) « Credo che le versioni non possano riuscire nulla di buono; se chi le fa non è capace, parimenti di comporre un libro originale dal genere di quello che prende a tradurre ». Occorre qui, naturalmente, dare alla parola « versione » un significato più ampio e profondo che non le si dia comunemente da mentalità empiricamente anguste; occorre comprendere che quell'opera originale, della quale parla il Giusti, s'identifica senz'altro con la versione (o ri-creazione) stessa, se è una compiuta forma espressiva.

(2) Cioè non la tecnica in astratto; ma la *tecnica* quale si concreta nello spirito di questo o quel rielaboratore (che fa sempre opere originali). Il regista — che s'ispira ad un'opera altrui — deve rifare, in forma cinematografica l'opera stessa: che è, dunque, (insistiamo!) lo spunto, l'elemento — per lui — pre-artistico, che precede la sua individuale creazione, guidata dalla sua visione della vita, nutrita da una sua tecnica cinematografica. Perchè è vero anche per il cinema, ciò che vale per tutte le arti: spiritualmente, lo stile — che è individuale — precede e valorizza in concreto ogni grammatica e ogni sintassi: le quali altrimenti, rimangono delle pure, vuote formule.

(V. K. Vossler: *Positivismus und Idealismus in Sprachwissenschaft* Cap. I e passim).

giarla in visive forme di bellezza, in temporale e ideale ritmo; giungere a quel senso, oltre il quale non v'è più che il fatto, ricco di tutta la varietà di toni e di sfumature, con la quale si è configurata nello spirito del poeta ma nudata della sua letteraria e teatrale espressione; pervenire, dunque, a scindere l'inscindibile, a realizzare il miracolo di scendere quasi nel sottosuolo dell'opera del poeta, capirne la iniziale commozione del sentimento e, quindi, questo sentimento tradurre nel proprio stato d'animo e farlo contenuto di una forma artistica originale — in cui quel contenuto, trasfigurandosi, si annulla; — ripagare la profanazione — compiuta con lo scindere, nell'opera poetica, il contenuto dalla forma — il corpo dall'anima — con la ricreazione di quel contenuto (racchiudere una visione della vita) in immagini sorte e vigoreggianti, mano a mano che ci si immerge nelle vive trame dell'opera, della fonte d'ispirazione, fino al suo nascosto *humus*: è questo l'allettante — non facile — itinerario che deve percorrere il regista, il quale, ponendosi di fronte all'opera shakespeariana, deve superare non le più o meno comuni forme della tecnica teatrale (più o meno perchè ogni artista ha la sua tecnica) ma una tecnica nuova, potentemente soggettiva; superarla per dimenticarla, ma anche per renderle omaggio attraverso un altro, diverso linguaggio espressivo: quello cinematografico, in cui il sentimento del poeta — diventato suo, del regista — si riveli in immagini di nuova bellezza, come la unica indivisibile poesia.

E ciò che per le opere shakespeariane, il regista cinematografico deve attuarlo, come è evidente, per tutte le opere d'arte, da cui prenda l'ispirazione, per creare una nuova opera, con la collaborazione di quei concreatori, da lui scelti, nei quali deve moltiplicarsi la sua personalità. Ma noi abbiamo voluto chiamare in causa il sommo Guglielmo, perchè — fra le opere teatrali che possono suggerire un film — quelle di Shakespeare, più di molte altre, sono come delle nobilissime trappole: mentre infatti mancano, come ora dicevamo, di solidificate strutture teatrali, presentano poi una struttura personalissima, che può, con la sua singolare potenza, irretire e deviare il regista della settima arte, dove proprio è in gioco la creatrice soggettività del poeta del cinema; di fronte a quella — prepotente — del poeta teatrale. E, poi, si pensi alla apparente cinematografabilità dei continui cambiamenti di scena del teatro shakespeariano; anche per questo, un regista poco avveduto può rimanere impigliato in quell'apparenza e, attraverso di essa, nella forma creata dal Poeta, che è nella sua organica unità, teatrale. Se Goethe negava a Shakespeare la teatralità, probabilmente, nel suo riposto pensiero, voleva alludere non solo a una diversa tea-

tralità, ma anche a quelle prorompenti, poetiche esuberanze, che possono diventare sovrabbondanze, per i gusti di un comune pubblico di teatro, a quei tagli che, purtroppo, in generale, sono delle vere e proprie profanazioni.

Ma la più turpe profanazione l'attua il regista cinematografico, proprio quando crede di rispettare il testo letterario; qui il migliore sostanziale rispetto è addirittura nel ricreare l'opera in un linguaggio che ignori quello teatrale e letterario e che, invece, giunga alla fondamentale visione della vita, che è alla base dell'opera assunta come punto di partenza.

Perchè , diciamo: chi è il regista cinematografico? E' quegli che dà unità, stile all'opera filmistica. Ma questo non è tutto.

Il regista-creatore, il regista-poeta, può trovarsi di fronte a un soggetto suo, e allora tutto va (o dovrebbe andare) per il meglio; ma può dover partire da un secondo soggetto altrui; e allora questa trama può essere anche un nudo fatto, magari narrato da un portiere, e il nostro regista-poeta lo trasfigurerà nel suo spirito creatore (insistiamo su questi concetti). Ma può anche essere un'opera d'arte, con la sua individualità, con i suoi incancellabili caratteri. Anche in tal caso, il nostro regista-poeta la trasfigurerà sentendola come il suo stesso mondo. Ma dovrà trasfigurare che cosa? Il fatto, in cui, però, c'è una concezione della vita, un tono, un timbro inseparabile dal fatto stesso. In tal caso, il regista — che ha scelto proprio quella fonte di ispirazione — farà suo tutto questo complesso di ideali realtà, proiettandovi sopra (e così riconoscendosi) tutta la propria spirituale luce. Egli, insomma, dovrà creare un'opera, che, nel suo cinematografico linguaggio, non può e non deve sorgere se non dal suo spirito. E, talvolta, potrà ispirarsi a un soggetto anche per ragioni di contrasto: come reazione al suo contenuto, partendo da una sentimentale vibrazione che è in antitesi con quella dell'estensore del soggetto, ma che da questa pure è stata suscitata. Nulla di più falso dunque, nella luce della creatività dell'opera registica, che il sostenere la necessità che il regista scriva sempre per lui stesso il suo soggetto; questo invece può essere benissimo scritto da un altro; ma, anche quando esso si presenti già in forma cinematografica, è sempre idealmente riscritto dal regista, nell'atto in cui, nel suo spirito, nasce l'idea del film, la sua prima previsione (insistiamo anche su questo!).

Prima che la fantasia, il sentimento, il pensiero del regista-poeta si mettano in movimento, esiste solo la cosiddetta invenzione, che è uno stadio pre-artistico. I fiori fragranti della poesia filmistica sboc-

ciano solo — sempre — dallo spirito del regista. Il quale è l'autore, ma anche il responsabile dell'opera cinematografica.

Ma quali orizzonti egli può mirare! E, così, quale potenza di trasfigurazione, quale lieve tocco, quale profondità di pensiero occorrerebbero per far vedere — attraverso un tempo e uno spazio ideali — il tormento amletico in bilico sopra il tagliente crinale che separa la vita dalla morte, l'essere dal bramato e temuto non essere! Il tormento, in cui cozzano fra loro, senza speranze di pace, i rosseggianti contrasti dell'anima! Che cosa diverrebbero i sogni di morte che il pensiero ci agita innanzi, rendendoci vili di fronte al ferro, che potrebbe troncare i nostri affanni! E quali lievi, aeree, azzurre visioni suggerirebbero Ariele e lo svanire nell'aria degli irreali attori evocati a dare il senso di ciò che è la sostanza di sogno di questo mondo, che (come detto nella trasmarina *Tempesta*) come i sogni svanirà un giorno nell'aria! Una forte, possente ala il nostro regista. poeta dovrebbe certo possedere, per seguire a volo e trasfigurare in vivente Luce, in parlanti Ombre tali luminosi e avvolgenti misteri! Altro che adattamenti allo schermo: altro che mestiere!

E pensate, ancora, agli ultimi istanti di Socrate, in quei dialoghi di Platone che un nostro grande attore — se pure con veristiche compiacenze — ha portato sulla scena e sullo schermo.

Per ideali vie si congiungono tra loro il tormento di Amleto e la serenità dell'antico saggio. E qui il nostro regista, ricreando nel suo spirito il filosofo ateniese e il principe di Danimarca, potrebbe anche travalicare i confini che separano le due opere: che sembrano separarle. Potrebbe unificare, nel suo spirito, l'opera shakespeariana e quella platonica; e, senza tradirne la fondamentale visione della vita, potrebbe arricchir l'una con l'altra, la vivida concretezza dell'una con le ideali armonie suggeritegli dall'altra. Se il regista deve creare un'opera sua, può benissimo fondere nella nitida realtà di essa, lungiparlanti, vivi ricordi, fiorenti da altri, affini mondi dell'anima.

Ricordate ciò che dice Socrate — condannato a morte — ai suoi giudici, nella platonica *Apologia?* « Se la morte è il completo annullamento, un sonno senza sogni — così egli parla — ebbene, quanti dei vostri giorni potete preferire a un sonno senza sogni? ». Terribile domanda! Ciò che turberebbe la beatitudine di un morituro incredulo dell'aldilà sarebbe, secondo il morituro filosofo, la possibilità di sogni di morte. Il tagliente pessimismo di Amleto si vena di accorata tristezza; ma anche, di lontane speranze. Perchè — pensa anche, Socrate — « se, invece, non v'è l'annullamento, se si tratta di cambiar luogo, chi ci dice che staremo peggio che qui? » Circonfondere il ta-

gliente pessimismo di Amleto con l'accorata tristezza e con la balenata speranza di Socrate; diviluppare l'intrico delle serpi, che s'annidano nel cuore del principe danese, rendere, in fantomatiche *visioni*, il suo tormento, farlo digradare, quasi insensibilmente, verso un alone di accorata malinconia, di fuggenti e, poi, in vivido contrasto, fuggite speranze: quale opera di filmistica poesia! Quale *visiva* ricreazione di un abisso di spirituali, gelidi tocchi!

Abbiamo ora detto, che nei soggetti derivati, il sentimento del regista può essere messo in moto da una visione della vita antitetica alla sua: per contrasto. In tal caso l'antitesi, mentre stacca definitivamente l'opera dalla sua fonte, è pur sempre il loro ideale tramite.

A questo proposito sarà bene ricordare — come non remoto esempio — un film che, pur con i suoi difetti, può essere buon esempio di tale «derivazione».

Si tratta del film *Un grand'uomo mio marito* di Theo Lingen, di qualche anno fa: lo citiamo perché esemplare.

Un critico che si fermasse al più superficiale aspetto di questa piana, rapida, scorrevole storia e che non ne vedesse l'organica fusione, la unità con il mondo spirituale che vi si rivela, sarebbe senz'altro portato a dire, anzi a sentenziare: E' una pura storiella, leggera, vaporosa, svaporante ecc. (e qui il solito frasario di certa critica). Ma un critico più attento, invece, sarebbe portato a guardare meglio e a comprendere e a sentenziare diversamente; a riconoscere, cioè, che il regista si è industriato di dare alla vicenda quel tocco, quel sapore, quel significato che racchiude e rivela un problema eterno dello spirito umano, rivelato al regista dalla sua fonte d'ispirazione: il Maupassant. Non vogliamo, con ciò, dire che ci sia riuscito in pieno; spesso le due facce si sovrappongono o, peggio, quella lievemente sorridente tradisce l'altra: la mette nell'ombra. Talvolta, insomma, il regista superficializza troppo la narrazione. Ma, a parte il senso preciso e continuo del ritmo cinematografico, che pochissimi registi sentono e rispettano, c'è da notare che la intenzione di irrobustire la storiella con un significato a essa interiore è, in complesso, qui diventata realtà concreta.

E' possibile al comune patrimonio culturale notare la derivazione della vicenda dalla citata novella di Guy de Maupassant; è possibile, alla suddetta comune cultura, sbrigarsene dicendo — o facendo intendere — che Theo Lingen ha, senz'altro, superficializzato quello spunto; a noi sembra che sia possibile, a un senso più vigile, a una più acuta penetrazione critica, dimostrare che quello spunto maupas-

santiano è stato tradotto in una diversa, artistica visione della vita.

I due personaggi (un piccolo impiegato e la moglie) nella novella francese, consumano la loro esistenza a lavorare per ripagare un gioiello, che la moglie si era fatto prestare e poi aveva perduto. Alla fine, i due onesti coniugi, che si erano travagliati spiritualmente e fisicamente per ricomprare il gioiello e restituirlo al proprietario, apprendono che quel gioiello era falso. E' facile parlare, quindi, del pessimismo di questa trama; non è altrettanto facile individuarne l'origine e la natura; vederne il significato che è il seguente: il caso, l'assurdo domina la vita e irride alle sue vittime. Nel film di Lingen, invece, il marito lavora per rimediare alla perdita del gioiello, ma qui il caso è, invece, una spinta alla volontà umana. Lavorando per quello scopo, il marito si organizza una vita sempre più solida, sempre più pervasa dall'afflato volitivo della sua personalità; volendo ricomprare il gioiello (che egli, ignorava essere falso) lui — piccolo impiegato — diventa un modello di risparmiatore, e, alla fine, può mettere un suggello alla riconciliazione con la moglie (la quale mal sopportava le privazioni, alle quali si sottometteva per poter ricomprare il gioiello) comperandole un gioiello non falso, così come falsa non sarà la loro felicità futura.

II

Definito, così, sommariamente, il significato del soggetto come punto di partenza dell'opera filmistica e come tramite fra questa e preesistenti compiute opere d'arte, ci rimane ora da fissare, tecnicamente, il complesso delle caratteristiche essenziali del soggetto cinematografico.

Dobbiamo, cioè, rispondere alla domanda: Come si scrive un soggetto cinematografico? (Avvertiamo che qui non vogliamo dare ridicole *ricette*, ma solo fissare i caratteri tecnici del soggetto).

Com'è noto — poichè l'autore del film come opera di poesia, è il regista, tutti i problemi artistici del cinema s'incentrano e si rivelano nell'opera sua: cioè: anche il soggetto che è un ingrediente, un elemento dell'opera creativa, unitaria, del regista, dev'essere steso in funzione della regìa. Ciò vuol dire che l'essenza, il *proprio* del cinema, che si realizza attraverso la unanime collaborazione dei concreatori con il regista, deve ritrovarsi già nella impostazione, nella architettura del soggetto. Questo dev'essere steso, non come un *racconto* che sia fine a se stesso, ma come il primo avvio, la prima tappa di quell'insieme di progredienti tappe — dialetticamente unite fra loro —

che formano la *previsione* del futuro film: *futuro* nel tempo, ma già spiritualmente presente in tutte le suddette tappe. Il soggetto quindi — come il *trattamento* — (che è più ampia, più *precisa* elaborazione analitica del soggetto) deve, innanzi tutto, legarsi intimamente alla *tappa ideale* della *sceneggiatura*, in cui il *racconto* si trasforma in *azione*, senza residui. E la sceneggiatura, con il soggetto e il trattamento, non è che una ideale *tappa* della *regìa*, cioè dell'atto creativo, unitario, che dà vita al film.

Scrisse giustamente tempo fa (*Cinque capitoli sul film*, pp. 26-28) il Chiarini: « A proposito dell'equivoco letterario, un letterato stimabile ebbe a scrivere tempo fa:

« Il lavoro dell'autore di un soggetto, una volta il soggetto riconosciuto come buono, dovrebbe essere rispettato ». Perchè, per lui, — per il letterato, evidentemente — non si trattava di creare un film: ma, come si dice nel gergo dei soggettisti, di realizzare un soggetto.

Partendo da questo equivoco, poteva anche concludere: « Non si capisce perchè sia permesso fare nel cinematografo quello che non si può fare in nessun'altra arte ».

Ma che diavolo d'idea hanno dell'arte questi letterati e scrittori cinematografici? Qual'è l'arte, in cui il creatore non sia il creatore della forma? E la forma del cinema è, forse, rappresentata dalle 10 o 20 cartelle, che diano uno spunto, un ambiente, una trama?

(Qui ci vuole una grossa parentesi quadra: se i produttori pubblicassero quelle dieci o venti cartelle, che costituiscono il così detto soggetto, il pubblico vedrebbe quali gioielli vengono manomessi, quali felici ispirazioni stroncate, quali capolavori macinati dal macchinismo del cinema!) Andiamo avanti. Ragiona, dunque, così il nostro letterato: « Al pittore il commissionario e i suoi amici non vengono a mettere pennellate nel quadro. Allo scultore, che abbia modellato un figura femminile su ordinazione, nessuno viene a ritoccare la creta, ad aggiungervi dei baffi, un elmetto, un fucile sulla spalla e a cambiare la figura femminile in un soldato! ».

Bravo! Proprio così! Soltanto che, nel cinema, lo spunto e l'ispirazione, da cui parte l'artista è proprio rappresentato dal soggetto; ed è proprio il soggettista che strilla, il ridicolo uomo, che vuole intromettersi a fare i baffi alla venere di Milo. Dante, Shakespeare, Manzoni, sissignori! se, con le loro opere, ispirano un vero artista del cinema, saranno sicuri di essere manomessi. Sarà così, dovrà essere così, se il film costituisce un'opera d'arte. Nè penso che il nostro letterato ce l'abbia con Shakespeare, perchè in *Giulietta e Romeo*, ha manomesso un'opera d'arte del Bandello! ».

Dal *tema*, al *soggetto*, al *trattamento*, alla *sceneggiatura*: le tappe della elaborazione del film (*tappe* che sono un *contenuto*, che è assunto in una *forma* per opera del regista) sono sempre meno *generiche*, meno *astratte* e sempre più *determinate, concrete.*

Come tutte le vere opere d'arte, il film riuscito trova una universale risonanza nel pubblico; come nessun'altra forma d'arte, il cinema può educare artisticamente il gusto del pubblico, per la vastità del suo orizzonte spettacolare. Il soggetto deve già contenere *in nuce* questa universalità: cioè una profondità e una vastità di interessi umani, in cui tutte le composizioni più diverse di *pubblico* possano trovare il *termine* di quel rapporto, di quel *colloquio*, in cui consiste l'essenza dello spettacolo.

Lo spettacolo cinematografico è — si potrebbe dire con Dante — un *visibile parlare*: come altrove la base, il punto di partenza è la *realtà fotografica*. E, come abbiamo accennato (sulle tracce di una comunicazione accademica del Mazzoni, fattaci conoscere dall'amico Chiarini), ogni *fantasma* estetico nasce già facente corpo con la sua *tecnica*. Ora la tecnica, *il mezzo espressivo* del cinema riposa sulla *visività*, in cui si esprimono un tempo e uno spazio metafisici, ideali.

Quindi, nella visione approssimativa di ciò che potrebbe essere il film realizzato dalla regìa, l'autore del soggetto deve costruire il suo lavoro, in modo che esso sia *tramato* di quegli elementi che sono, tipicamente, il mezzo espressivo del cinema: cioè di elementi appunto filmabili.

Il cinema è *visione* mentre il teatro è *parola*; ciò non vuol dire che l'elemento *visivo* non possa (o debba) essere integrato dalla *parola* (i film parlati) o dalla *musica*; così come il *verbum* nel teatro, è integrato da un complesso di elementi spettacolari, che sono *visivi*. Ma *integrato* o *poggiato* sulla *parola* o sull'elemento sonoro. Il cinema è espressione sostanzialmente visiva (tanto vero che è doppiabile). E, d'altra parte, per le interferenze, o, meglio, per i rapporti fra mille « species » dell'ars una, quelle integrazioni hanno una insostituibile ed ineliminabile funzione artistica.

Ma il cinema rimane, pur sempre, come *forma* artistica, linguaggio di *immagini*. E queste debbono essere l'essenziale del soggetto; cioè, meglio, delle immagini che, in quanto tali, assumano in sè e diano significato e valore alle parole, con le quali esse vengono integrate. E il soggettista, ciò facendo, si farà guidare dal suo stesso senso di spirituale *visione*. Egli, mentre scrive, deve sopratutto — pensandolo, elaborandolo — vedere il suo soggetto, vederne gli sviluppi, in una ideale vastità spazio-temporale. Tutte le immagini debbono essere portatrici di valori spirituali, debbono irraggiare umana

sostanza. E, come in tutte le creazioni artistiche, anche nel film ogni scena, ogni elemento del materiale plastico, sapientemente scelto dal regista, avrà valore umano. Ciò prevedendo, il soggettista terrà presente la necessaria umanizzazione dell'ambiente. Nulla dovrà nascere *morto* nella sua fantasia; la vita della sua creatura (il soggetto) dovrà contenere la idoneità ad essere rivissuta e potenziata dal regista. E dovrà, anche, pensare che, nel cinema — più che in altre *species* artistiche — l'ambiente fisico dell'azione dovrà — sullo schermo vivere, in uno spirituale dinamismo, rivelato dalla forma fisica; la quale — analizzata, vivisezionata, scarnificata dalla macchina da presa — sarà, per ciò stesso, portata a superare la sua materiale sagoma in una rivelazione di ideale essenza.

Quindi, il soggettista, intelligente — che dovrà anche, *sentire* il lontano concretarsi di quel *ritmo* che all'opera filmistica darà il regista — terrà presente questa vita delle immagini di cose, in cui queste dovranno esprimere, anch'esse, la umanità delle immagini delle persone.

Paradossalmente un poco, ma con intima verità, ha scritto Alexandre Arnoux (*Cinéma*, Paris 1929):

« La parola *attore*, nel significato che assume nel teatro, non si adatta a coloro che si adeguano alle *persone* di una opera filmistica. Nel cinema, il termine attore ha un significato molto più ampio. Quivi gli oggetti, gli utensili, gli alberi, i mobili, le luci, le ombre hanno tutti una funzione espressiva di uguale rilievo.

I corpi e i visi umani usurpano, orgogliosamente, una importanza maggiore. (Qui è quel tantino di *paradosso;* perchè il significato umano delle cose — che, nel cinema si dinamizzano — è, in esso, irraggiato dalla obbiettivazione, nelle figure umane, dei valori spirituali dell'autore dell'opera. Non crediamo occorra un più lungo discorso).

Inoltre, tenendo presente la idealità spazio-temporale del cinema il soggettista, nel mettere giù la trama, dovrà sfuggire, come la peste bubbonica, le scene lunghe; dovrà trasferirsi dal tempo e, dallo spazio reali in quelli metafisici. Cioè dovrà prendere e fissare gli elementi tipici (filmisticamente essenziali) di ogni scena, perchè solo così potrà porre le basi di quel susseguirsi di inquadrature, di sequenze, di scene che, dallo schermo condurranno lo spettatore in un ideale viaggio, in cui vi sarà la permanenza dell'impermanente. Le scene lunghe, circostanziate, invece, darebbero l'effetto contrario della staticità, della permanenza (relativa s'intende) in uno spazio e in un tempo scarsamente cinematografici. Nel cinema, infatti, il *trascorrere* delle scene, delle sequenze, delle inquadrature, delle immagini, si realizza in ragione inversa della fedeltà al vero. Altro che *verismo* cine-

matografico! E', invece, spirituale realismo, è dinamismo *essenzializzato.* La necessità di tipizzare (e universalizzare) che esiste in tutte le *species* artistiche, è, quindi, portata al *maximum* nell'opera filmistica.

Gli elementi tipici (di valore universale) quindi, il soggettista intelligente ed esperto li metterà in evidenza; essi saranno la sintesi viva, dinamica della sua trama. E terrà conto anche del fatto che la psicologia (in un senso molto profondo) non può essere affidata — come nel teatro — prevalentemente, essenzialmente, alla parola, sì bene alla rivelazione visiva, per immagini, le quali — come ora dicevamo — sullo schermo, per virtù della macchina da presa, riveleranno, attraverso la massima analisi della forma, della figura, il loro spirituale significato. E pensi che il cinema ha, a sua disposizione, i primi e primissimi piani; e che, fra tutti questi elementi ed espressioni unitarie, lo spettatore deve trovarsi come... a casa sua, come nel suo mondo; che egli deve vivere all'unisono con quelle immagini; le quali, dunque, devono avere una coerenza, una continuità, che non faccia irrompere — per nessuno spiraglio — l'antitesi fra il mondo reale (extra-artistico) in cui l'uomo-spettatore è abituato a vivere, a quello ideale del film, così visivamente realistico e, pure, così lontano dal vero.

La trama deve, dunque, avere già in sè, nella sua struttura, questa idoneità ad assumere, senza residui, ad incatenare — come si suol dire — lo spettatore, con i mezzi propri, specifici del linguaggio cinematografico; il quale è il modo proprio di esprimersi del cinema; quel modo, al quale allude Pudovkin, quando scrive (*Filmregie und Filmmanuschript*): « Il film si compone, a suo modo, gli elementi della realtà, per farne una realtà nuova e soltanto sua. Le leggi del tempo e dello spazio, che sono determinate e rigide, quando s'abbia a fare con creature viventi e scenari e palcoscenici, non hanno più alcuna rigidità per il film. Tempo e spazio filmistici sono perfettamente subordinati alla volontà del direttore artistico ».

Come dicevamo, nella dialettica continuità delle tappe della realizzazione di un film, il soggetto deve essere idoneo a trasformarsi nello scenario o trattamento, in cui — attraverso la rigorosa precisa elaborazione della trama e le essenziali indicazioni sull'azione — si prelude a quella integrale previsione dell'azione cinematografica compiuta, che è la sceneggiatura. Così (insistiamo) il soggetto, la trama, deve avere già in sè gli elementi-base dello scenario; così come questo deve avere, in sè, — in nuce — la sceneggiatura. Scrive Hans Richter (in « Bianco e Nero » III, 2, p. 102). « Un buono scenario deve descrivere (possibilmente con progressione) quello che si vedrà a film ultimato. Nulla di ciò che non potrebbe essere reso visibile.

« L'autore dello scenario, mentre scrive, deve avere il film

plasticamente davanti agli occhi; cioè: oggetti, movimento, tempo e ritmo.

« Lo scenario ideale ha la stessa importanza che, per un costruttore di macchine, ha il disegno della macchina; e contiene tutto quello che è necessario per la ripresa e il montaggio; e soltanto quello.

« Da tale necessità derivano diverse cose: anzitutto che l'autore deve conoscere a fondo tutte le possibilità « tecniche », incluse quelle del montaggio. Inoltre, l'attitudine letteraria a scrivere romanzi non significa affatto la capacità di scrivere scenarii cinematografici (come molta gente, che si occupa di cinema, per la sua stessa natura, non ha nulla di essenziale in comune col romanzo o col teatro ».

Se il teatro — la rappresentazione scenica di una azione — è tramite empirico fra gli spirituali mondi (al di qua e al di là della ribalta) il cinema, a buon diritto, può, innanzi tutto, pretendere per sè (come concettuale e critica sintesi della sua più riposta e, insieme, evidente essenza) il centrale e completo carattere del sogno.

Come, in altra sede, scrivemmo, la illogicità di ombre, che, senza alcuna parvenza di corposità, si muovono, agiscono, parlano su uno schermo — il quale dà a un reale spazio, che lo separa da un vivente pubblico, come argutamente scrive Bontempelli, un qualche cosa di macabro si trasforma nella più riposta intimità degli spettatori, in una diversa e sconfinante ma non meno vera logicità: quella di un sogno *sui generis*.

Tutti sanno che il sogno fu posto, da certa psicologia, come la fonte prima della credenza nella divinità; ma, senza entrare qui a discutere la validità di siffatta superficiale dottrina antropologica-religiosa, è certo che il sovrumano, il meraviglioso del sogno nasce da una spirituale fonte, che è, innegabilmente, valida e che qui c'interessa.

Perchè mai le anime primitive, semplici e, talora — per quell'eterno fanciullino che dorme in noi tutti — anche persone di più che mediocre levatura danno al sogno un arcano significato rivelatore? Il perchè è chiaro: pur essendo, il sogno, un prodotto del tutto soggettivo, ha, nello stesso tempo, tutte le caratteristiche della percezione di una realtà esterna (v. C. R. Muller in « Deutsche Medizinische Vochenschrifte » III - 1940).

Ora, nel cinema, l'elemento esterno è reale; esso attinge la sua spirituale realtà, più che dalla celluloide e dallo schermo, dalla cosciente soggettivazione da parte dello spettatore.

Nel sogno, si prendono le mosse da residui di immagini reali, avute durante la veglia; nello spettacolo cinematografico, da immagini presenti; nel sogno non si è consapevoli della irrealtà delle immagini; nel cinema, una iniziale consapevolezza si scolora e si disfà, a mano a mano che le *figure* dello schermo — reali, esterne immagini di

realtà assenti — entrano e vivono nel nostro spirito; il quale, in un ideale viaggio, germinante di imprevedute tappe, ha la serietà e la serenità di chi riceva — così naturalmente — dall'esterno, la visione di un reale mondo (3). La mancanza, nel cinema, di una corposità dello spettacolo, riduce, poi, il tramite empirico al minimo indispensabile (i fotogrammi dello schermo) perchè vi si riveli il volto dello spirito, che in sè trasvaluta, per la sua stessa attuale vita, quella lieve empirica traccia.

Questo carattere complessivo, questa forza di idealizzazione del cinema, questo suo sognante e reale volto debbono essere l'atmosfera, in cui debbono respirare le immagini, in cui debbono rivelarsi le immagini fin da quando appariscono nella trama. Quivi il soggettista deve dare come il lontano ma inconfondibile sentore di ciò che sarà perfetto sullo schermo.

Affinchè la regia possa ripercorrere e modificare e rifare la trama, è necessario che essa gliene offra lo spunto cinematografico. *Visibile parlare*; immagini di persone e di cose in rapido, dinamico, procedere attraverso sintesi visive tipiche, disvelanti una diffusa umanità, un raggiante, spirituale valore: in ciò dev'essere il significato del soggetto. Solo così esso potrà offrire una prima base, dare un primo aiuto a ricercare il *volto* del cinema, ad alzare il velo di questa moderna Iside; solo così potrà far parte dell'itinerario che porta al festoso e accogliente Tempio dell'Immagine.

RAFFAELE MASTROSTEFANO

(3) Vedi il vol. dello Scherner *Das Leben des Traumens* integrato dal Volkelt: volume che dà molti spunti a chi voglia meditare su questa essenziale caratteristica del cinema.

Documenti

Análisi del film

L'analisi del film (1) è forse più difficile di qualsiasi altra opera d'arte. Sin dai giorni dei fratelli Lumière e di Friese-Greene, il cinema è venuto su ostacolato da ogni parte, senza che una delle sue possibilità o qualità venisse veramente compresa. La base, in gran parte meccanica di quest'arte, conduce lo studioso su vicoli ciechi; nessun mezzo di espressione richiede per altro una così larga variazione di accorgimenti tecnici come il film. Della letteratura è possibile, per esempio, seguire ed esaminare gli sviluppi: i libri possono essere consultati nelle biblioteche pubbliche e private; i film, dopo alcuni mesi di proiezione, diventano irreperibili, o difficili da rintracciare. Tra poco, di opere importanti come *La madre* e *Metropolis* rimarrà soltanto il titolo; poche notizie si hanno già dei film tedeschi dell'immediato dopo guerra: le copie diventano sempre più rare col passare del tempo (2).

La conoscenza personale dei film è dunque ristretta; e di rado ci si può affidare alle poche storie del cinema o alla memoria, e questo non è certo un metodo di analisi valido. Nè vedere una sola volta un'opera cinematografica significa — come osserva Eric Elliott (3) — afferrarne tutti i valori. Prove scientifiche dimostrano che soltanto il sessanta per cento di un film può essere visto con senso critico. La difficoltà dell'osservazione viene aumentata dal dialogo e dai suoni. Mentre il pubblico presta attenzione a questi nuovi ritrovati tecnici, si distrae dalle immagini visive. Inoltre, come nella critica musicale o pittorica, quanto è migliore la costruzione drammatica di un film, tanto più difficile diventa l'analizzarla. Il critico stesso è incline a lasciarsi prendere dalla trama, mentre sarebbe necessaria una diversa e più attenta osservazione per scoprire e apprezzare i valori filmici, che d'altra parte sono difficili a riferirsi. In *Ottobre* di Eisenstein è possibile stabilire, ad esempio, la funzionalità delle sequenze di taglio breve o trasversale, l'uso e il valore che hanno nella struttura dell'opera intera; ma va oltre le possibilità della descrizione letteraria fissarne le reazioni psicologiche.

Le risorse tecniche a disposizione del regista sono molteplici: può scegliere tra carrellata e stacco, tra panoramica ed effetti di grù, tra ritmo lento e rapido per esprimere in immagini un soggetto; può ancora disporre di ottimi collaboratori e a volte anche di cospicui

mezzi finanziari. Un esame della produzione del dopo guerra dimostra comunque che la percentuale dei film in cui si sia fatto un uso funzionale delle risorse tecniche, è molto esigua. La ragione è appunto da ricercarsi nel fatto che il regista si trova continuamente di fronte a nuovi ritrovati tecnici, che esperimenta senza un preciso e giustificato fine artistico. Le carrellate furono impiegate per la prima volta in un film tedesco (4), poco dopo se ne abusò senza un giustificato motivo. Karl Freund ottenne un effetto di grù in *Metropolis* per mettere in rilievo lo sforzo verso l'alto di Gustav Fröhlich e di Brigitte Helm nella sequenza dell'inondazione; a distanza di pochi mesi la grù divenne troppo familiare a Hollywood. Oggi i registi possono anche far parlare gli attori (stupefacente la babele che ne è seguita), presto il colore sarà impiegato su larga scala e ci sarà il film stereoscopico: le risorse tecniche favoriranno sempre più i virtuosismi, aumenterà il caos; soltanto pochi registi veramente provveduti, sapranno distinguere il buono dal cattivo.

Molte sono state in questi ultimi anni le divergenze di opinione sulla vera e pura forma del cinema. Si parla delle rappresentazioni di Avenue Pavilion di Londra, dei film sovietici, dell'avanguardia francese; alcuni indicano come modello il grande periodo del cinema tedesco. Si citano *L'incrociatore Potemkin* e *Tartufo*, *Letto e divano* (5) e *Un chien andalou;* ma la confusione permane, le opinioni si annullano alternativamente le une con le altre. Nuove tendenze si avvertono nel teatro, nella letteratura, nella pittura, nell'architettura e qualcosa di nuovo si riscontra anche in alcuni aspetti del cinema, il quale è incline a riflettere nelle sue immagini i progressi e le conquiste delle altre arti, della sociologia e della cultura: si vedano il significativo *Un chien andalou* di Bunuel e *Ueberfall* di Erno Metzner; si vedano certi film americani ed inglesi che hanno una decorazione ambientale nettamente derivata dall'« Exposition des Arts Décoratifs » del 1925 (*Our Dancing Daughters*, scenografia di Cedric Gibbons; *Tesha*, scenografia di Hugh Gee).

Si è ammesso che il film muto è nella sua essenza una forma autonoma di espressione, che con la coreografia divide il potere del movimento, con la pittura la comunicazione mentale attraverso l'immagine; il film parlato suggerisce un altro confronto, quello col teatro. Esteticamente il nuovo ritrovato tecnico è in diretta opposizione al film muto, a meno che il puro suono, distinto dalla voce umana, sia utilizzato da un punto di vista espressionistico. Comunque ogni arte — la pittura, la scultura, la musica, la poesia, il teatro, o il film — ha alla base la medesima premessa: creare un'opera suscitatrice di gioia o di dolore (commozione). Si è detto inoltre che queste emozioni ven-

gono suggerite, in un film, da un ritmo armonico o discordante, determinato dalle manifestazioni del vario medio o lineare disegno, dai contrasti di luce e di ombre, dalle sensazioni di colore, da variazioni di luce, dal contrappunto, dal taglio e dal montaggio.

Una determinata opera può essere dello stesso interesse per persone di diverso livello mentale, ma il suo potere varia in rapporto all'intelligenza dello spettatore. Gli americani i sovietici i tedeschi ed i francesi stanno cercando appunto di studiare la sensibilità del pubblico, per ottenere con un film artistico un successo commerciale. Il metodo varia naturalmente da nazione a nazione. Hollywood punta principalmente sul divismo e sul « sex-appeal »; la Russia sovietica cerca di facilitare le emozioni del suo pubblico con problemi sociali e politici ben definiti, con la creazione del ritmo, motivo base delle reazioni psicologiche.

Vernon J. Clancey in *The Cinema* (4 settembre 1929) ha scritto che in primo luogo la vita del cinema dipende dal favore del pubblico, e che d'altra parte il cittadino medio è esteticamente immaturo. Può essere; ma le risorse del cinema, da cui i veri registi traggono il loro stile, agiscono inconsciamente nello spettatore comune; è assurdo pretendere che questi debba penetrare o comunque capire il montaggio di un film. Egli non può fare a meno, però, di reagire al contenuto delle varie scene, se il montaggio è stato opportunamente impiegato. I film sovietici, ad esempio, sono realizzati di solito per lavoratori operai e contadini: stento a credere che esista un pubblico qualsiasi, preso a caso, in qualsiasi sala cinematografica, che non sarebbe scosso dalla scena del cannone in *Ottobre*. La reazione tuttavia non è soltanto giustificata dal valore drammatico dell'arma e dalla folla che si sparpaglia, ma dal « trattamento » cinematografico dell'episodio che, ripeto, terrebbe sospeso qualsiasi pubblico con forte intensità. Per comprendere come Eisenstein si sia affidato al subcosciente del pubblico, basta ricordare sequenze simili in film come *What Price Glory?*, *The Big Parade* e *Poppies in Flanders*. Solo coi mezzi peculiari del cinema, come quelli usati in *Ottobre*, il pubblico può essere scosso dalla sua abituale letargia.

Sino ad oggi non c'è ancora stata una inchiesta scientifica sull'effetto emotivo prodotto dai film nello spettatore. I più semplici effetti sullo spirito comportano le cause più elaborate, essendo molto più difficili a raggiungere che non quelli complessi. Per scrivere poesie per bambini, ad esempio, è necessaria maggiore cura che non per i versi eroici. Soltanto Chaplin è un limpido esempio del richiamo individuale sul pubblico; egli ha studiato le ragioni e le cause per le quali i pubblici di tutto il mondo reagiscono alla sua personalità: i suoi

film sono vincolati ad effetti preordinati e voluti mediante un'acuta analisi della psicologia umana; e con Chaplin i già citati registi russi e Pabst. «L'arte — dicevano i post-impressionisti — non è la realtà, non è la natura, è un modello o ritmo di disegno impostato sulla natura (il materiale preso, preferibilmente la realtà), governato pittoricamente dall'impiego della luce e del movimento per la creazione di immagini visive e drammaticamente sorretto dalla psicologia per la creazione di immagini psicologiche. La musica ed i suoni sincronizzati rafforzano le emozioni auditive visive e del subcosciente. Questo dinamico e mentale pittoricismo è, per me, la più potente forma di espressione oggi giovevole ad un artista. Mi interesserò pertanto in primo luogo di due aspetti della creazione di un film, comparativamente semplici: la scelta di un tema, che possa essere l'argomento e la ragione d'essere di un'opera cinematografica, e le fasi per l'espressione del tema stesso. Prima: la composizione della sceneggiatura; seconda: i numerosi metodi tipici peculiari e ortodossi per la trasposizione della materia, contenuta nella sceneggiatura, sullo schermo. Quest'ultima fase può essere chiamata la grammatica del film.

Nella prima parte di *The Film Till Now* abbiamo analizzato numerosi film e registi, si sono esaminati i temi (o l'interesse narrativo tematico) dei film stessi ed i metodi impiegati dai registi per realizzarli. Ma, oltre il tema e la sua rappresentazione tecnica, esiste qualcosa d'altro; in particolar modo la concezione, l'attitudine morale, l'estro creativo del regista stesso. E' chiaro che le scritture pellicolari non sono sempre le stesse. Non è difficile distinguere un film di Lubitsch da un film di Pabst, per quanto le trame possano essere uguali: è questione di temperamenti. Inoltre Eisenstein costruisce i suoi film mediante un procedimento istintivo (sia pure tenendo conto di una complessa premeditazione) e un montaggio tonale e sopra-tonale: seleziona i quadri e ne determina la lunghezza secondo le sensazioni fisico-psicologiche acquistate dalle qualità visive; laddove, ad esempio, Dziga-Vertov si affida ad un semplice processo metrico e numerico di fotogrammi in un quadro. Quando vediamo ed ascoltiamo, o meglio comprendiamo un film, si avverte qualcosa che va oltre all'assunto e all'espressione tecnica; il regista diventa l'oggetto della nostra attenzione. Per apprezzare un'opera cinematografica in tutta la sua estensione, occorre distinguere tra tema, espressione filmica e impulso creativo del regista. Una cosa è comprendere *La fine di San Pietroburgo* e *Ottobre* come temi ed esempi di tecnica, altra cosa è afferrare attraverso di essi la mentalità creativa di Pudovkin e di Eisenstein.

Un film richiede che qualsiasi tema, sia esso personale impersonale o inanimato, giunga alla mente attraverso l'occhio, dalla relazio-

ne o interrelazione determinata dalla successione di una serie di immagini visive proiettate sullo schermo; il tema, in altre parole, deve essere espresso con mezzi cinematografici: dall'istantanea visione di più idee, dal simbolismo e dalla suggestione, dall'associazione di idee e di forme, da un armonico variare di tensioni attraverso il taglio, dall'intensità dell'illuminazione, dal concetto o dalla similitudine dei suoni, da tutte le altre proprietà intrinseche caratteristiche della nuova arte. Il cinema ha il potere di allargare o di contrarre il centro di interesse o di comparazione col rapido cambio di espressione, dal causale all'essenziale. Soltanto con mezzi cinematografici il pubblico può essere portato a comprendere il significato drammatico del tema e seguirne il contenuto; a questo fine il film deve essere semplice ed unitario nelle intenzioni. Il tema può anche essere inanimato come quando si vuol rendere lo spirito di una grande organizzazione o elaborare l'intima personalità di un individuo. Utilizzando i mezzi che derivano dalla natura stessa del cinema, il film si impone come forma espressiva nel presentare persone, oggetti e fatti in modo del tutto differente da altro mezzo di espressione artistica. Di fronte a questi valori, la recitazione e la sceneggiatura diventano materiale grezzo per la costruzione del film. Il divismo non ha nessuna importanza: sostengo che la recitazione non ha peso.

Quando il soggetto è concepito mediante le immagini, può essere ricavato da qualsiasi fonte: ogni pensiero umano o fatto reale o immaginario può ispirare una trama. La storia è un ampio e provveduto magazzino. Il soggetto può essere trovato in una commedia novella rivista giornale libro ricordo enciclopedia dizionario; oppure nelle strade, sui treni, nelle fabbriche e nell'aria. Altra ricchissima fonte di ispirazione sono i dipinti dei pittori fiamminghi e dei primi pittori olandesi. Per *La passione di Giovanna d'Arco* Dreyer si rifece alle miniature medioevali francesi e, nelle scene di folla, a Bruegel.

Nel *Faust* di Murnau l'atmosfera era raggiunta grazie ad una profonda conoscenza di Dürer; nello stesso film si avvertiva ancora Bruegel, nelle persone colpite dalla peste, Bosch, i Van Eyck, Lucas van Leyden, Hans Baldung Grien e particolarmente Lucas Granach possono servire da ispirazione. El Greco, Goya e specialmente Honoré Daumier sono ricchi di materiale cinematografico. I tipi sorprendenti de *Il vecchio e il nuovo* di Eisenstein e di *Turksib* di Turin ricordano le teste di Dürer e di Holbein. Nel cinema è possibile sfruttare con grande effetto drammatico lineamenti grinzosi e barbe ritorte: quasi tutti i film sovietici sono notevoli per bellissimi primi piani di teste caratteristiche, che appaiono nel giro di pochi fotogrammi.

Ma, come si è detto altrove, tutto questo non deve in alcun modo significare trasferimento della pittura sullo schermo, come ha creduto

De Mille in *The King of Kings*. Non è necessario d'altra parte rivolgersi ad uno scrittore celebre per avere una storia « appositamente scritta per il cinema ». Molto probabilmente il celebrato uomo di lettere non ha la minima concezione del cinematografo. Spesso gli autori protestano perchè i loro libri vengono travisati dallo schermo; il che è dovuto alla necessità di ridurre il tema di ogni romanzo dai termini letterari in quelli cinematografici. Inoltre le case produttrici comperano i romanzi più commerciali senza tener conto dei valori filmici in essi racchiusi. La maggior parte delle cosiddette « riduzioni » è fallita anche per il fatto che gli sceneggiatori hanno cercato di inserire eccessivo materiale letterario nel tempo breve di un film.

Dal momento che abbiamo detto più sopra che le immagini visive, di cui l'opera cinematografica è composta, sono luce rivelata dai movimenti delle forme, è forse opportuno distinguere almeno quattro di questi movimenti, ciascuno dei quali ha un suo tipico comportamento nella costruzione di un film. Essi sono: 1) I movimenti degli attori, degli animali e delle cose (treni, automobili, alberi, ombre, nuvole, fumo, onde): costituiscono il movimento del « materiale fotografico » e gli elementi della composizione pittorica dell'immagine visiva sullo schermo. 2) Il movimento o mobilità della macchina stessa: panoramica, carrellata, grù. 3) Il movimento esistente tra il tempo e lo spazio, tra un'immagine visiva e quella che le succede nel susseguirsi delle scene sullo schermo. Da questo si può comprendere il termine di continuità o fluidità dello sviluppo del tema. Io lo chiamo « Teoria degli intervalli » esistenti tra un fotogramma ed un altro in diretto taglio; trasporta lo spettatore da improvvise scosse a lente emozioni (montaggio). 4) Il movimento dello schermo stesso, come si è chiaramente visto nel « magnascope » o scena allargata, e nel « trittico »: l'usuale schermo fiancheggiato da altri due.

Ogni immagine visiva è inoltre governata da contrastanti intensità di luce. La luce nel cinema acquista significato mediante la forma (il soggetto materiale che è fotograficamente impresso sui nastri di celluloide), la quale dà variazioni di intensità alla luce stessa. Mediante tali immagini, il contenuto e il significato delle stesse sono portati nella mente dello spettatore attraverso gli occhi.

(*Traduzione e note di Guido Aristarco*) PAUL ROTHA

Note

(1) Paul Rotha è, senza dubbio, lo storico, e il teorico cinematografico più inedito in Italia. Questa stessa rivista — che ha fatto conoscere, nei loro passi essenziali, testi di Balàzs, di Arnheim e di Pudovkin — dello scrittore inglese (nato a Londra il 3 giugno 1907) ha divulgato ben poco: la prefazione a *Movie Parade* (*Bianco e Nero*, gennaio 1937) e un solo capitolo di *Documentary Film*: « In-

troduzione al cinema » (*Bianco e Nero*, febbraio 1939). *The Film Till Now: a Survey of the Cinema* (Jonathan Cape and Harrison Smith, New York-London-Toronto), che è e rimane a tutt'oggi il libro più impegnativo e importante del Rotha, attende ancora una traduzione, sia pure in estratto, quantunque ad esso abbiano attinto e attingano alcuni dei nostri storici, tra i quali Ettore Maria Margadonna (*Cinema ieri e oggi*, Editoriale Domus, Milano, 1932).

The Film Till Now: a Survey of the Cinema risale al 1930, quando il suo autore appena da due anni si era avvicinato al cinema come scenografo della British International, e non aveva quindi ancora iniziato la valida attività di documentarista. Il libro, nato in particolar modo dall'attenta osservazione di film fatta nelle sale pubbliche e private, è diviso in due parti, strettamente e logicamente unite tra loro: pratica, cioè storia (informazioni critiche e note sui registi e le opere) e teoria (il cinema come mezzo di espressione, classifica degli attributi che è andato man mano mettendo in evidenza).

Alla teoria Rotha dedica inoltre diverse pagine degli altri suoi volumi: *Celluloid, the Film To-Day* (Green Longmans and Co., London-New York-Toronto, 1931), *Documentary Film* (Faber and Faber, London; prima ed. 1935; seconda ed. 1939) e *Movie Parade* (The Studio, London, 1936).

I principi sostenuti nel primo volume, aggiornati in seguito al lume di nuove esperienze, rimangono comunque sostanzialmente invariati, e sono ancora oggi validi, eccezione fatta per alcune posizioni troppo rigorosamente ortodosse, come quella contro il film sonoro e parlato. « Alla luce degli avvenimenti attuali — riferisce Rotha nella prefazione — io penso che mi sono esposto a seri attacchi rifiutandomi di riconoscere la cacofonica onnipresenza del film parlato; ma dopo nuove considerazioni e anche dopo *Alleluja!* io mantengo la mia opinione. Come trovata meccanica il parlato è indubbiamente meraviglioso e, convenientemente lanciato, trova successo nell'attirare la temporanea attenzione delle masse. Tuttavia tutti i film parlati sono assurdi tentativi di unire due arti separate che, data la loro natura, disdegnano la sincronizzazione. Impiegato con giudizio, il microfono può anche aumentare il valore della macchina, ma come mezzo di « realismo » creativo il suo posto non esiste ». Queste affermazioni derivano, inoltre, anche da una netta presa di posizione contro l'abuso che del sonoro si faceva, e si fa, come mezzo meccanico di riproduzione passiva.

Un'opera cinematografica è anzitutto, per Rotha, « un modello dinamico d'armonia (raggiunto con la ripresa e il montaggio), impostato sulla natura (il materiale preso, preferibilmente la realtà), pittoricamente governato dall'impiego della luce e dal movimento per la creazione di immagini visive, e drammaticamente sorretto dalla psicologia per la creazione di immagini psicologiche ». Questo dinamico e mentale « pittoricismo » è, per il teorico inglese, la più potente forma di espressione oggi giovevole ad un artista. « Il principale appiglio per proclamare il cinema, la più grande di tutte le forme di espressione, egli afferma, sta nella sua facoltà del *particolare*. Non vi è infatti nessun oggetto, al di fuori del raggio della *camera*, che non possa essere riportato in termini di contrasto e di similitudine per mettere in rilievo il soggetto filmico ».

Il capitolo che riportiamo, « The Aim of the Film in General and in Particular », apre la seconda parte (pagg. 241-311) di *The Film Till Now: a Survey of the Cinema*: in esso si parla, come il titolo avverte, dell'analisi del film in particolare e in generale; più precisamente delle difficoltà che questa analisi comporta per ragioni diverse e di varia natura, le quali vanno dalla impossibilità materiale di vedere o consultare un film dopo pochi mesi dalla programmazione pubblica (mancanza di cineteche efficienti, opere che vanno al macero) al fatto, scientificamente provato, che solo il sessanta per cento di un film può essere

visto con senso critico. Non ultima difficoltà, quella di poter fissare sulla carta le reazioni psicologiche: « descrivere adeguatamente le emozioni suggerite da Pudovkin o da Pabst è impossibile come il descrivere i sentimenti evocati da Mozart o da Wagner ». Anche la critica di un'opera cinematografica è, secondo il Rotha, un'« emozione ricordata in tranquillità ». In questo stesso capitolo egli definisce in sintesi, con acuta chiarezza, la vera natura del nuovo mezzo di espressione, la differenza che esiste tra muto e sonoro, i principali aspetti e « movimenti » per la creazione di un film.

Alcuni princìpi possono sembrare, a diciotto anni dalla loro enunciazione, non originali e, se vogliamo, discutibili: ad esempio l'attore inteso come materiale grezzo in mano del regista, alla stessa stregua della sceneggiatura. Rimane comunque un fatto non trascurabile, che tali princìpi sono ancora attuali e servono ad eliminare certi equivoci e pregiudizi. Tutto il cinema è argomento per la controversia. E ciò è un bene. La contraddizione provoca la discussione. Ed è dalla discussione che il cinema progredisce (prefazione a *Movie Parade*). L'autorità del Rotha può essere, in tal senso, di sicuro aiuto e orientamento; tanto più se si tiene conto anche della sua attività pratica. Le teorie sul film documentario, forma che egli sostiene più di ogni altra, e al quale dedica particolarmente *Documentary Film*, danno l'avvio ad opere significative come *Contact* (1932), che si inseriscono nella grande scuola di Grierson. Per uno studio sul Rotha cfr., tra l'altro, *A Museum for the Cinema*, Connoisseur, (1930).

(2) Lo stesso Rotha avverte sin dal 1930: « Io credo che vi sia un'unica copia completa de *Il gabinetto del dottor Caligari* e, certamente, una sola di *Dracula*, ma in condizioni tali da non poter essere presentata. De *Le donne di Riazan* (Olga Preobrazhenskaia) è stato distrutto dal fuoco il negativo; lo stesso si dica di *Golem* ». In questi ultimi anni, in Italia, sono andate al macero opere come *La febbre del'oro, Nostro pane quotidiano, Capriccio spagnolo, Alba tragica*, per non citarne che alcune.

(3) Eric Elliott: *The Anatomy of the Motion Picture* (Pool, London, 1928).

(4) Secondo alcuni le carrellate e le panoramiche sono invenzioni italiane. Si vedano *Ma l'amor mio non muore* di Mario Caserini (1913) e *Cabiria* (1914) di Piero Fosco. In una nota a *Film e fonofilm* (Le Edizioni di Italia, Roma, 1935), Umberto Barbaro riferisce: « Pare che la scoperta sia stata originata dalle piattaforme girevoli che si usavano, prima dell'introduzione della luce artificiale, per permettere di continuare la lavorazione qualunque fosse la posizione del sole e quindi nelle diverse ore ». Anche Eugenio Ferdinando Palmieri (*Veccio cinema italiano*, Zanetti, Venezia, 1940) rivendica all'Italia l'invenzione della carrellata.

(5) *Letto e divano* (1927) è un film del regista Alexander Room sulla difficoltà di trovare alloggio nella capitale sovietica. Si sviluppa con trovate ora burlesche ora grottesche. E' molto piaciuto al Rotha, come del resto tutto il cinema russo; di questa pellicola egli parla diffusamente nella prima parte di *The Film Till Now: a Survey of the Cinema*.

Note

Una discussione sempre aperta: è in crisi l'estetica idealistica ?

Luigi Chiarini ha sottolineato, in una sua nota " Estetica marxista? ", pubblicata sul numero di aprile di Bianco e Nero, *i pericoli cui andrebbero incontro coloro che, partendo da presupposti estetici marxisti, volessero giungere alle estreme conseguenze di una tale impostazione: volessero cioè " imporre all'artista determinati contenuti" per farne infine " il banditore di un credo politico ".*

Sarebbe stato più esatto dire il contrario, e cioè, che una certa corrente critica vede, e cerca di chiarire le possibilità di una revisione di certi presupposti estetici idealistici, in seguito alle esperienze, nuove e spontanee, che da qualche tempo vengono offerte ai critici ed al pubblico, da determinati registi, e in particolar modo da certi registi italiani.

E' necessario riconoscere l'importanza che ebbe, negli ultimi anni del fascismo, una certa critica, che già predicava (ed in questo ritrovava anche una sua ragione di fronda politica), un contenutismo, da opporsi al formalismo forse pericoloso di certi registi anche intelligenti, e contribuiva così a creare quel clima nel quale, dopo la liberazione, sarebbero sbocciate le opere principali del cosiddetto neo-realismo italiano. Sarà, questo riconoscimento, una ragione di vanto per noi che abbiamo lottato entro quelle direttrici per un rinnovamento del cinema italiano, e per una polemica, allora, anche politica. Ma il fatto decisivo di questi anni, il contributo nuovo alla storia del cinema, le pezze d'appoggio per un'eventuale revisione di certi postulati idealistici, resteranno i film, le opere concrete e spontanee di Rossellini, di De Sica e degli altri che hanno riscoperto la " forma di un contenuto ", i prodotti del sentimento di quegli uomini, le loro immagini, la loro poesia. Che intorno a queste opere nasca, poi, e si sviluppi, accompagnandole e commentandole, una corrente critica che cerchi di metterne in rilievo il valore anche umano e storico e sociale, oltre che artistico, mi sembra sia augurabile, e non pericoloso. Che intorno ad un fenomeno nuovo come il cinema italiano, fenomeno che, indipendentemente dalle definizioni e dalle impostazioni ideologiche, dagli schemi e dai preconcetti, riassume le voci di una liberazione morale, e di una polemica antirettorica che è la polemica di tutta l'arte

italiana, che intorno a questo rinnovamento del nostro cinema, dicevo, si agiti una polemica che lo incoraggi e lo riallacci ad una tradizione di arte più ampia, mi sembra, questo, fenomeno degno di rilievo, ed in ultima analisi positivo ai fini dell'arte. In America come in Russia, in Inghilterra come in Francia, il cinema, come ogni arte, ha ritrovato i propri momenti di vita, il proprio respiro più ampio, quando si riallaccia alle suggestioni di una realtà non limitata al cerchio degli interessi privati, quando scopriva la storia, gli uomini del paese in cui nasceva, quando inventava le sue forme proprio sui ritmi, sulle cadenze, sulle dimensioni, sui suoni di precise situazioni, di determinati ambienti, di " fantasie " della società in cui si produceva.

Se seguiamo per esempio gli sforzi direi disperati che ancor oggi il cinema americano è costretto a compiere, non tanto per affermare un suo primato, ma semplicemente per mantenere una tradizione d'arte, dobbiamo riconoscere che questi sforzi si esercitano nella direzione analoga a quella del cinema italiano, nella direzione di una fedeltà non preconcetta, ma naturale e ispirata alla vita quotidina, alle passioni più " imminenti " del popolo americano, agli interrogativi angosciosi che il dopoguerra ha riservato anche a quel popolo solo superficialmente felice, ai suoi drammi chiusi e violenti, all'urto spesso troppo segreto, ma non segreto all'artista, delle sue contraddizioni storiche e sociali. Di questi drammi fanno parte, o sono " traduzioni " anche le divagazioni, le " fantasie " più spregiudicate. Non è Peer Gynt *un dramma della positiva borghesia europea?*

La stessa cosa ci ha insegnato il cinema russo, che ha visto la sua fioritura in un periodo in cui, pure, ci saranno state sollecitazioni critiche e politiche a stimolarlo, e a sottolineare l'importanza politica e sociale! Eppure, con il suo rigore formale, con le sue invenzioni formali, *come dice proprio Chiarini nell'altra sua nota su* La fine di Pietroburgo, *quel cinema non è stato frutto d'imposizioni dall'alto, di suggerimenti ministeriali. Ma chi volesse d'altra parte sottovalutare nella critica il peso di una polemica, di un'atmosfera, di un clima di carattere passionale e sentimentale nel quale quelle opere nacquero, dovrebbe alla fine venire a una resa di conti, che, proprio nei rispetti della storia, non potrebbe non essere fallimentare.*

" Son passati, infatti, proprio pochi anni da quel momento d'oro del cinema sovietico, e già il pubblico non afferra più il ritmato linguaggio delle immagini... Però, chi sappia cogliere il sentimento che ha dato forma, appunto, al contenuto, essa si fa subito viva, così come vivo appare lo stesso contenuto, il rigore incisivo delle inquadrature, il ritmo spesso incalzante del montaggio, esprimono assai bene il tu-

multuare dei sentimenti dell'artista, partecipe, a suo modo, di una lotta decisiva".

Ecco, questo e non più chiediamo alla critica, oggi, che prepari i materiali per una comprensione futura di certe forme nate dai sentimenti di oggi, che non crei intorno all'opera un clima rarefatto da gabinetto radiologico, ma fin da oggi, ne suggerisca e discuta le premesse, anche a costo di incorrere in qualche errore, in qualche violenza. Dell'eternità dell'arte giudica l'uomo, e l'uomo si trasforma di anno in anno, di secolo in secolo. E' una parola, come dice Chiarini, saper cogliere il " sentimento " che ha dato forma ad un contenuto. Oggi, una comprensione estetica immediata della tragedia greca è impossibile, e se avvicinandoci a tempi meno remoti constateremo che certe opere riescono a darci delle emozioni immediate, del tipo " Madonna del Dolci ", dovremo accorgersi anche che una comprensione più profonda e più vera, la raggiungeremo soltanto attraverso lo studio della storia dei sentimenti. *Può essere piacevole Mozart, anche per chi ignori le vicende del primo romanticismo. Sarà facile forse, ad alcuni, avere delle emozioni da Piero della Francesca, anche se esse non saranno caricate, e chiarite da una conoscenza della storia dell'arte. Ma i valori, le misure, le forme di quegli autori, non appariranno ingigantiti se li ritroveremo partecipi della lotta più complessa del loro tempo, se vedremo in essi, nelle loro costruzioni gli attimi di una lotta più generale, se le vedremo come voci di un coro più ampio, come elementi di una struttura più grandiosa e forse meno deperibile: della storia, insomma, e del progresso dell'uomo?*

Proprio perchè diventa via via più geloso e cosciente del proprio passato e del proprio progresso, l'uomo ha bisogno di veder sempre più raccolti e chiariti in un'unità i propri atti morali, politici, artistici, per tramandarli, più solidi e fruttuosi, al futuro.

Una critica anche polemica, che cerchi anche di forzare delle dimensioni non credo possa contribuire a confondere le idee.

CARLO LIZZANI

Siamo d'accordo, caro Lizzani, a patto di distinguere e non fare confusione fra la critica estetica, che considera l'opera d'arte nei valori che la fanno tale e la storia che può prenderla a documento degli ideali, delle battaglie e magari del gusto di un'epoca. Vecchio e facile equivoco che faceva preferire al Carducci, polemico, la poesia del Berchet a quella del Manzoni e la musica della marcia dei bersaglieri a quella di Verdi. Come se tanto l'uno che l'altro fossero meno impegnati col proprio tempo; quando, invece, era esattamente il contrario. Ogni storico, si sa, prende i documenti secondo le sue capacità di analisi e di sintesi. L. C.

Problemi tecnici

Formato fotografico e formato cinematografico

La discussione sul formato più conveniente per le macchine fotografiche oggi è ancora viva e anzi è in una fase di attualità.

Poco più di vent'anni or sono cominciò la faticosa affermazione del « piccolo formato », il famoso 24 × 36 mm. Oggi questo formato ha praticamente eliminato quelli maggiori, ma tuttavia non domina incontrastatamente la situazione, perchè addirittura vi è chi lo vuol far passare per superato, dato che è cominciata la campagna per l'introduzione di un formato ancora più piccolo, quello che si potrebbe chiamare il « microformato » 18 × 24 mm.

La discussione a questo proposito è appassionante non solo per i cospicui interessi che involge, ma anche perchè ha chiamato in causa la cinematografia. Infatti uno degli argomenti che i fautori del microformato adducono in loro favore è proprio il fatto che sulla pellicola cinematografica di formato normale il quadro realmente utilizzato per la proiezione è di 24 mm. Ora, essi hanno detto, se con questo formato si sono ottenuti gli ingrandimenti enormi, per cui dalle dimensioni di un francobollo si passa a quelle di uno schermo di svariati metri quadrati di superficie, e in questo modo si sono ottenuti effetti artistici che hanno attirato l'ammirazione di milioni di spettatori, perchè non si debbono ottenere delle belle fotografie, quando dallo stesso microformato si passa a degli ingrandimenti 13 × 18 o anche 18 × 24 cm?

Questo argomento può sembrare di grande valore, se non addirittura indiscutibile; tanto da farci apparire come dei retrogradi irriducibili quei fotografi che continuano a dare la preferenza al 24 × 36, senza neppure volersi cimentare in qualche prova col 18 × 24. In fondo in fondo, dicono i fautori suddetti, poichè in queste cose ciò che decide è l'esperienza, proprio esperienza e anzi esperienza in grande stile è quella che ci viene dalla cinematografia, e il negarne il valore equivale a chiudere gli occhi di fronte alla realtà.

In base a questi argomenti, oltre che a tanti vantaggi del microformato, sui quali è inutile dilungarsi, più volte e in varii luoghi si è iniziata o ripresa la costruzione di macchine fotografiche piccole, ta-

scabili, leggere, eleganti, dotate di tutte le comodità moderne, per farne degli oggetti destinati a conquistare il mondo.

Tentativi fatti in tempi passati sono decisamente falliti, mentre non falliva il formato cinematografico normale; non solo, ma mentre nel cinematografo si intraprendeva con successo la marcia verso i formati ridotti di 16 e anche di 8 mm., una nuova ripresa del microformato nella fotografia incontrava ancora scetticismo, se non addirittura ostilità.

E sì che la nuova ripresa del microformato era anche confortata da un altro argomento: se vent'anni fa si è affermato il piccolo formato 24 × 36, oggi è più che naturale che si affermi il 18 × 24, dal momento che in vent'anni si sono certamente realizzati dei progressi tali nella bontà e soprattutto nella finezza delle gelatine sensibili, da giustificare largamente la riduzione del lato del quadrato nel rapporto da 1 a 0,67; riduzione, tutto sommato, così modesta, da non esercitare in realtà un cambiamento sostanziale delle caratteristiche di un negativo.

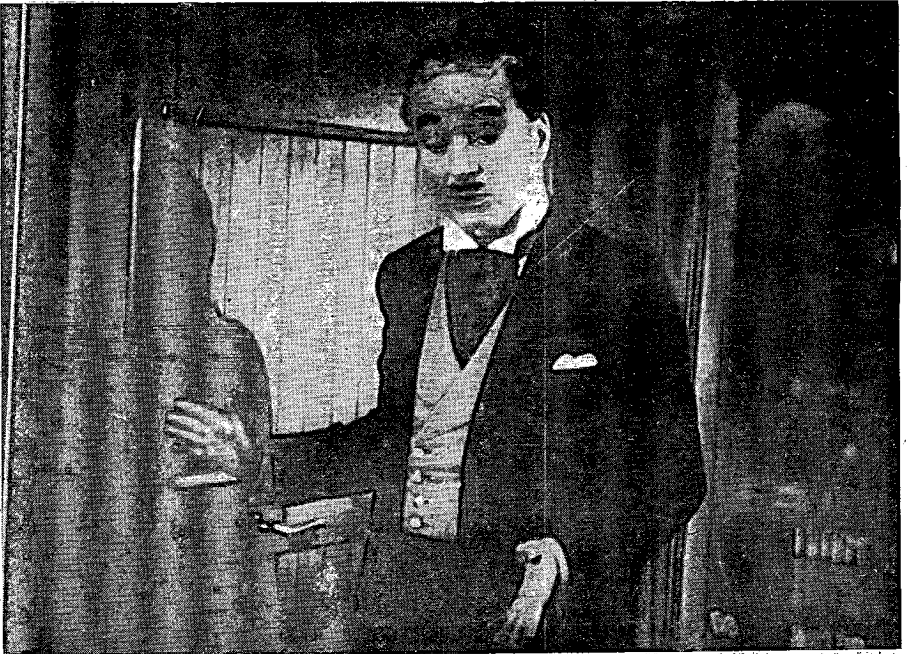
Tutti gli argomenti dei fautori del microformato sembrano ineccepibili; però, a voler essere imparziali e obbiettivi, bisogna anche riconoscere che la resistenza dei fotografi contro la riduzione del formato una buona dose di giustificazione ce l'ha.

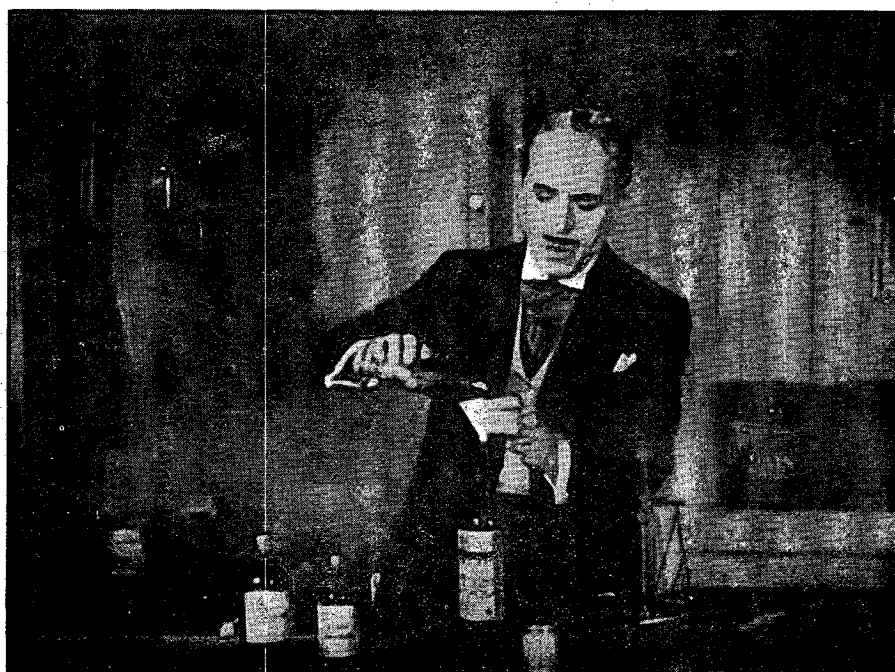
Una rapida critica degli argomenti riportati può metterne facilmente in evidenza i lati deboli.

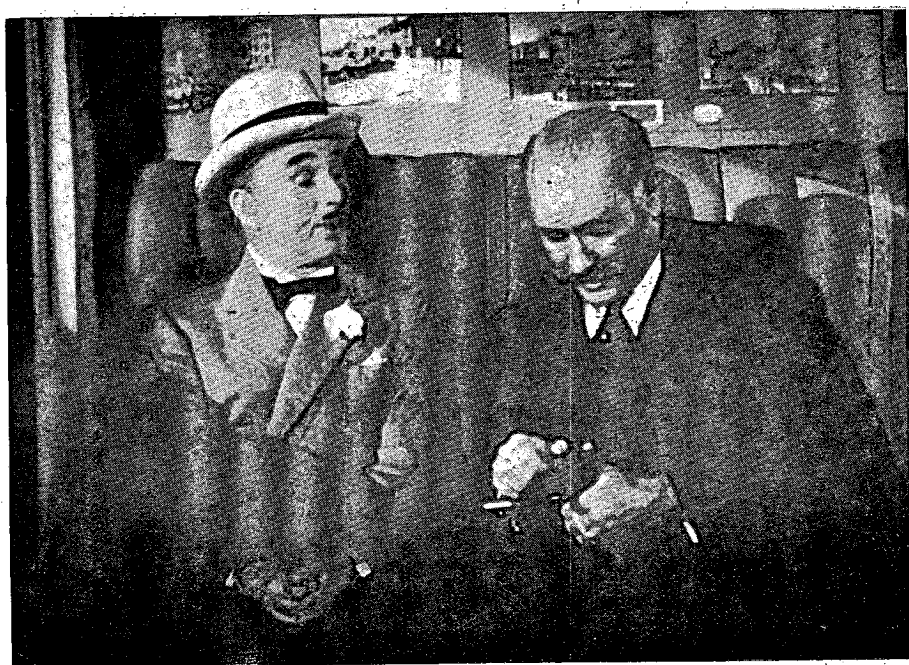
E' vero che la cinematografia di formato normale utilizza un'area di pellicola molto prossima al microformato; ma è anche vero che l'estensione alla fotografia dei ragionamenti e dei risultati relativi alla cinematografia non è sempre lecita. Vi sono due circostanze che distaccano profondamente le due tecniche.

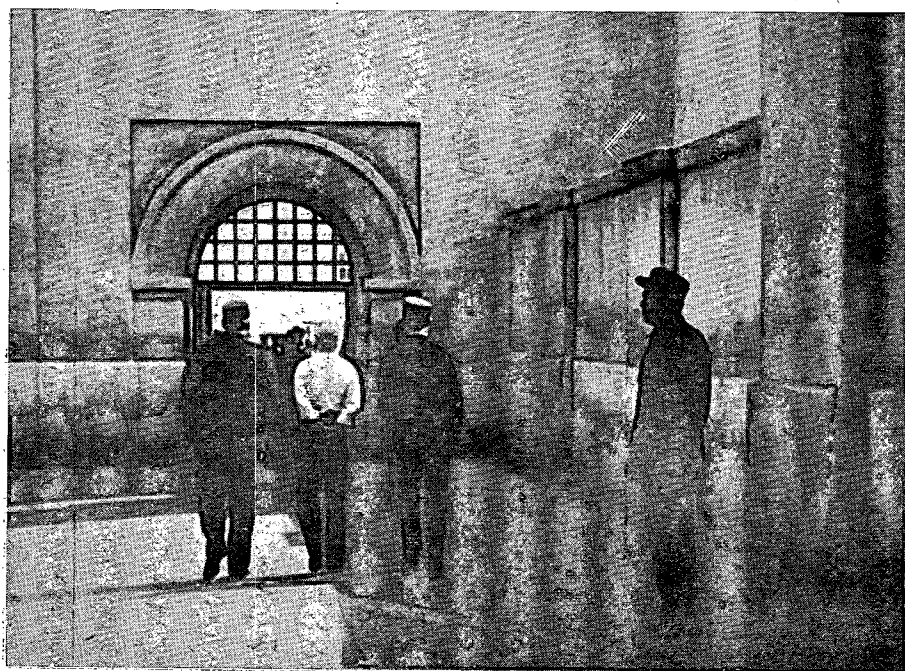
Come prima cosa, dobbiamo tener presente che l'immagine sullo schermo è mobile, mentre nella fotografia è immobile. Sopra una figura mobile, l'attenzione dell'osservatore è attratta dal movimento, dal susseguirsi degli eventi e le è impedito di soffermarsi nell'esame di particolari finissimi della figura. Perchè per osservare questi particolari occorre tempo e considerazione attentissima, e sulla figura mobile il tempo è ristrettissimo perchè i particolari cambiano continuamente, e la considerazione è attratta dal significato della vicenda.

E' evidente come diverso sia il caso di chi esamina una fotografia fissa: l'osservatore in un primo momento osserverà la fotografia nel suo insieme e ne considererà il contenuto artistico o sentimentale; ma poi ha tutto il tempo e il modo di indagarne minutamente anche i particolari tecnici, che sono lì, immobili e invariabili

CHARLES CHAPLIN *Il Pellegrino*

CHARLES CHAPLIN *Monsieur Verdoux*

CHARLES CHAPLIN *Il Pellegrino*

CHARLES CHAPLIN *Monsieur Verdoux*

CHARLES CHAPLIN *Il Pellegrino*

CHARLES CHAPLIN *Monsieur Verdoux*

CHARLES CHAPLIN *Il Pellegrino*

CHARLES CHAPLIN *Monsieur Verdoux*

per essere esaminati e ricriticati, confrontati con altri casi consimili, valutati, misurati.

Data una situazione così diversa e senza dubbio peggiore, è quindi ben naturale che le esigenze tecniche della proiezione cinematografica siano assai inferiori a quelle della fotografia.

L'altra circostanza è più tecnica. L'ostilità contro il microformato è dettata soprattutto dal fatto che nel portare la figura del negativo alle dimensioni di un quadro ben osservabile, come il 9 × 12 o il 13 × 18, occorre un ingrandimento tanto maggiore quanto più piccolo è il formato del negativo e in questa operazione anche i contorni meglio definiti finiscono per apparire incerti e sfumati. Se questo « ammorbidimento » può riuscire gradito e utile in certi casi, come nei ritratti di primo piano, è deleterio in tanti altri tipi di fotografie. Già il piccolo formato 24 × 36 trovò in questo fatto lo scoglio più duro da infrangere e gli ottici sono stati sottoposti a ben dura prova nel perfezionare gli obbiettivi da presa, per renderli così « incisivi » da dare sulla pellicola immagini capaci di sostenere utilmente gli ingrandimenti necessarii.

Ora è pur vero che da vent'anni a questa parte nella preparazione delle emulsioni sensibili del progresso ve ne è stato, per cui se la battaglia è stata vinta vent'anni fa dal 24 × 36 oggi potrebbe esser vinta dal 18 × 24; ma gli studii a proposito della finezza dell'immagine fotografica hanno portato a delle conclusioni che spiegano chiaramente la resistenza contro il microformato. Cioè tale finezza dipende dalla esposizione e dalle modalità di sviluppo (qualità dello sviluppo, concentrazione, temperatura, durata) e la legge di dipendenza è rappresentata da diagrammi a forma di campana, che cioè presentano un massimo e vanno peggiorando tanto verso un estremo, quanto verso l'altro.

In linea generale si può dir questo: se si vuole un annerimento intenso, la fotografia si impasta e la sua finezza diminuisce; se si vuole alta finezza bisogna alleggerire notevolmente il negativo. L'optimum, il miglior compromesso fra questi due fattori si può ottenere scegliendo accuratissimamente le condizioni di posa e di sviluppo. Con una frase sintetica, si usa dire che la latitudine di posa si restringe tanto di più quanta maggiore è la finezza che si richiede sul negativo.

Allora si comprende subito che la cinematografia, che opera in condizioni di luce e di materiale sensibile ben determinate e molto uniformi e regolari, per opera di personale qualificato, con trattamento in stabilimenti controllati e specializzati, può puntare sopra un massimo di rendimento in finezza ben più elevato che non in fotografia, dato che questa viene eseguita coi materiali sensibili più svariati, con

gli obbiettivi più diversi, nelle condizioni ottiche più disparate per luce, per colore, per ambiente; e che inoltre sottopone durante lo sviluppo la pellicola ai trattamenti più strani e più incontrollati che si possano pensare.

E' evidente pertanto che la fotografia ha bisogno di una latitudine di posa più vasta possibile per salvare un numero decente di riprese e quindi deve fare affidamento sopra una finezza di risultato assai inferiore a quella su cui si può contare nella tecnica cinematografica.

In conclusione: minori pretese e maggiori possibilità tecniche rendono utile alla cinematografia un formato che per la fotografia ancora non si può dire del tutto conveniente.

VASCO RONCHI

I libri

JEAN EPSTEIN: *L'Intelligence d'une Machine*. Les Editions Jacques Melot, Paris, 1946; douzième édition.

La personalità di Jean Epstein è sufficientemente conosciuta dagli storici del cinema, dai saggisti e dagli intellettuali. Meno, senz'altro, dal pubblico. Sebbene abbia realizzato — soprattutto durante il periodo del muto — un certo numero di film di vario carattere. Epstein non è mai stato un regista «money-making», nè, di conseguenza, ha goduto di popolarità. Nella storia del cinema francese, egli occupa un posto a parte, e risulta difficile inquadrarlo in una scuola o in una tendenza. Regista d'avanguardia agli inizi, la sua è stata una avanguardia di tipo speciale, alquanto estranea alle ricerche di linguaggio, tecnico-figurative soltanto: piuttosto, incline a delle ricerche — ed espressioni — filosofiche. Non per questo Epstein ha trascurato gli aspetti tecnici e stilistici dello sviluppo del cinema: in tal senso il suo ultimo film, il documentario lirico *Le Tempestaire*, par esse interessante soprattutto per i particolari accorgimenti messi in opera nell'uso del sonoro.

Accanto alla sua attività di regista, Epstein vanta una notevole attività di scrittore, di teorico. Ma è con questa *Intelligence d'une machine* che egli raccoglie ed espone in forma organica le sue concezioni sul cinema. In che cosa consiste questo passo in avanti di Epstein, rispetto ai suoi vecchi *Bonjour, cinéma*, *Le Cinématographe vu de l'Etna* e *Photogenie de l'imponderable?* Consiste nel fatto che Epstein ha trovato il sistema generale entro il quale inquadrare le proprie esperienze: il sistema che le conferma, e ne è a sua volta confermato. Questo sistema è quel particolare settore della filosofia idealistica che si basa sulla teoria della relatività.

E' chiaro che, appunto per questo, vi sono due modi di render conto di *Intelligence d'une machine*. Il primo è quello di non conoscere la teoria della relatività, il carattere delle ultime esperienze della fisica e della matematica, e la loro estensione alla filosofia; quindi di isolare due o tre frasi dal contesto, dire ironicamente che sono poco chiare, e così sbrigarsela, confondendo la propria mancanza di cultu-

ra con una eventuale mancanza di chiarezza dell'autore. Questo metodo non ci piace affatto, perchè oltre ad essere poco serio, è poco riguardoso per l'autore, la cui filosofia è certo discutibile, ma non liquidabile con un sarcasmo. *L'Intelligence d'une Machine* è un libro molto serio e corrente, frutto di una ricerca eseguita con scrupolosità e perizia. Non è di tutti i giorni che un'intellettuale, diciamo così, « non specializzato », possa dimostrare di conoscere quella delicata e difficile teoria che è la relatività, e usarne per elaborare una filosofia del cinema. Conviene quindi seguire con una certa attenzione i ragionamenti di Jean Epstein.

Nel primo capitolo, « Signes », Epstein parte da un'osservazione quasi banale: un ragazzo nota sullo schermo le immagini di una vettura che avanza, ma le cui ruote girano ora in un senso ora nell'altro, oppure scivolano senza ruotare. Si precisa così un esempio « immorale di anarchia »: il cinema presenta della vita aspetti illogici ed assurdi, ed è l'ordine della conoscenza che ne esce sovvertito. L'uomo filmato stenta a riconoscersi sullo schermo: il cinema dunque ne ricrea una seconda personalità che potrebbe chiedersi: chi sono? Quindi è il principio d'identità che viene scosso: e l'evidenza stessa del vivere è in forse. Al « penso dunque sono » si potrebbe aggiungere, nota Epstein, « ma non penso quel che sono ».

Ma la rivoluzione del cinema non si limita a questo. Il primo piano, il rallentato, l'accelerato, l'inversione della pellicola in proiezione, mettono in evidenza l'autonomia delle cose: isolano le cose, e rivelano com'esse vivano di vita propria. La vita è ovunque, e brulica nei cristalli come nel volto umano. L'universo si presenta come indiscutibilmente monista. Il cinema, inoltre, coll'inversione della pellicola in proiezione, annulla il dogma dell'irreversibilità della vita. Non è più necessario che ad ogni causa corrisponda un effetto. Anzi, la successione causa-effetto può essere invertita: si manifesta una nuova logica in cui la successione è effetto-causa. Così il cinema crea un anti-universo, ed Epstein può logicamente chiedersi: « La struttura dell'universo sarebbe quindi ambivalente? ammetterebbe una doppia logica, due determinismi? due finalità contrarie? ».

Nel secondo capitolo, l'autore passa ad esaminare quel ch'egli chiama « Le quiproquo du continu et du discontinu ». Il cinema trasforma una discontinuità (la serie dei singoli fotogrammi fissi, immobili) in una continuità (il movimento sullo schermo). Questa sintesi però non si realizza nè sulla pellicola nè nella macchina di proiezione nè sullo schermo, sibbene nello spettatore, cui le imperfezioni ben note della vista (che son poi quelle che permettono praticamente il cinema) impediscono di cogliere scisse e distinte le immagini che, nondimeno,

vengono proiettate sullo schermo fisse ed immobili. Quindi, al cinema, è lo spettro di una continuità inesistente che noi vediamo: Epstein annota « La continuité, faux-semblant d'une discontinuité ». Ma lo stesso non avviene forse anche altrove? Il contenuto sensibile delle cose esiste solo in quanto le esperienze grossolane dei nostri sensi non ci permettono una conoscenza esatta delle cose stesse. Se udiamo la musica, è perchè il nostro udito non ci permette di cogliere isolata ogni vibrazione delle onde sonore. Non possiamo conoscere l'estrema suddivisione e l'enorme movimento delle cose, data la grossolanità del nostro tatto. La scienza dimostra non esistente il continuo sensibile della nostra vita quotidiana: quindi in effetti, quel che pare esser più reale, è la discontinuità (spazi enormi tra atomo e atomo nell'interno di una molecola; spazi enormi — in rapporto alla massa — tra elettrone e elettrone, nell'interno di un atomo; ecc.). Epstein annota: « La discontinuité, faux-semblant d'une continuité ».

Il cinema è dunque dotato di una « soggettività » in quanto « rappresenta le cose non come esse sono percepite dallo sguardo umano, ma solo come le vede, secondo la sua struttura particolare, la quale gli conferisce una personalità. Quindi la discontinuità delle immagini fisse, che serve di fondamento reale al continuo umanamente immaginario delle immagini del film proiettato, è un fantasma concepito, pensato da una macchina ». *Il cinema pensa,* in modo autonomo. Questa è la tesi fondamentale di Epstein. Esso dimostra altresì che non esistono nè discontinuità nè continuità, ma che entrambi sono alternativamente oggetto e concetto, e che la loro realtà è una funzione.

Così Epstein nega che elettroni, atomi, quanti d'energia, fotoni, esistano: essi si rivelano, si misurano e contano, in quanto un'esperienza distrugge la continuità. E a sostegno della sua tesi, porta quest'esempio: rompiamo un vetro, e poi diciamo: questo vetro è fatto di quattro pezzi triangolari, due quadrangolari e sei pentagonali. E' evidente che ciò sia falso: prima d'esser rotto, il vetro non comportava nè triangoli, nè quadrangoli ne pentagoni. E' quanto fanno i fisici: rompono la materia, e sostengono l'esistenza di particelle che, senza quella rottura, non erano conosciute e rimangono inconoscibili. Epstein può dunque concludere che la realtà è una somma di irrealtà.

Col terzo capitolo, Epstein passa all'analisi del cinema in rapporto alla teoria della relatività, allo spazio quadrimensionale. Ma il tempo, che è considerato generalmente la quarta dimensione, è invece, secondo l'autore, la prima in ordine d'importanza. Ed è qui che il cinema suffraga la teoria. Il cinema infatti deforma il tempo, lo condensa o estende. Per Epstein ciò è già una prova di « psichismo ». Senza il cinema « non vedremmo, quindi non comprenderemmo, che cosa possa

essere materialmente un tempo 50.000 volte più veloce o 4 volte più lento di quello nel quale viviamo ». Il cinema quindi non solo dimostra il sistema quadridimensionale relativistico, ma altresì lo *realizza* alla portata di tutti, e lo divulga quotidianamente a milioni di persone. Per esempio, la relatività del tempo è dimostrata da un film che, in alcuni minuti, descrive la vita di dodici mesi di un vegetale. Si tratta di un tempo particolare, locale. E' un altro tempo. Quindi il tempo non è indifferenziato, non è un qualcosa di unico e coerente e compatto: anche il tempo, come lo spazio, si compone di rapporti, essenzialmente variabili, tra delle apparenze che si producono successivamente o simultaneamente. Il tempo quindi non è fatto di tempo, ma di rapporti e funzioni. Il cinema, distruggendo l'illusione della consistenza del tempo, mostrando che il tempo è una prospettiva nata dalla successione dei fenomeni (così come lo spazio è una prospettiva della coesistenza delle cose), ci introduce nell'irrealtà dello spazio-tempo.

La conclusione di questo terzo capitolo si riallaccia a quella del secondo, e costituisce la tesi del quarto, « Ni ésprit, ni matière ». Sostiene Epstein che il cinema dimostra la relatività e l'unità di due elementi che per solito si ritengono divisi da un antagonismo essenziale: lo spirito e la materia. Infatti l'esperienza del film dimostra che l'accelerazione del tempo vivifica e spiritualizza: « dei movimenti vegetali, che nel nostro tempo il nostro sguardo discerne appena, ma che lo sguardo dell'obiettivo rivela appieno grazie alle contrazioni cinematografiche del tempo, fanno intuire, nelle piante, la cooperazione di due facoltà generalmente considerate animali: la sensibilità e il ricordo, ove s'inserisce il giudizio su quel ch'è utile o nocivo. Quindi una sostanza nella quale si constata la memoria della propria malleabilità, possiede qualcosa di simile allo spirito ». Al contrario, il rallentamento del tempo mortifica e materializza: al rallentatore, tutto diviene vischioso, e poi lentamente si pietrifica: l'uomo perde i suoi attributi di vitalità e spiritualità, « diviene statua, e ciò ch'è vivo si confonde con l'inerte, l'universo diviene un deserto di materia pura, senza spirito ». Quindi materia e spirito non esistono di per sè, ma sono funzione del tempo: l'estensione o la contrazione del tempo è sufficiente per passare da uno stato all'altro, dall'un polo all'altro. Mutando il tempo, il cinema realizza la generazione spontanea: trasforma in cosa viva un minerale. Mi si obietterà, dice Epstein, che ciò è solo apparenza. Ma vi è forse qualche cosa, risponde, che non sia apparenza?

Da ciò deriva che l'anima, l'intelligenza, l'istinto, sono funzioni e finzioni del fattore variabile tempo. Non vi è nulla che sia, di sua

propria intrinseca virtù, vivo o inerte, spirito o materia. Vita e morte, corpo e anima, sono prospettive convertibili l'una nell'altra, di cui si riveste un alcunchè di innominabile e impensabile, che forse è anch'esso una funzione, una congettura. Quando ciò che è non è ancora condensato in grani di materia si trova in uno stato pre-materiale, di energia pura, secondo Epstein, in quanto immateriale, è spirituale. Così pure, al sommo delle organizzazioni molecolari più complesse (uomo), vi è l'anima. « Venuta dallo spirito, la materia vi ritorna ». Il cinema così fa capire che non vi è realtà negli aspetti materiali e che non ve n'è in quelli spirituali: che si passa meccanicamente dagli uni agli altri, per semplici contrazioni o estensioni del tempo. Vi è un x che è la loro fonte comune: attraverso il prisma del tempo, quest'x dà uno spettro di tre toni: spirito pre-materiale, materia, spirito post-materiale, che sono sempre lo stesso x, così come la luce del sole forma i ventiquattro e passa colori dell'arcobaleno, che non sono che luce.

Giunto a questo punto, Epstein ha ormai esposto e spiegato a sufficienza la propria teoria; è giunto alle conclusioni. Nei capitoli successivi, estende le sue conclusioni, le riesamine e riconferma. Nel capitolo quinto (« Le hasard du déterminisme et le déterminisme du hasard »), nota come nei tre cicli di cui sopra, il cinema faccia intravvedere l'unità fondamentale di tutte le forme considerate inconciliabili, dato che le converte automaticamente le une nelle altre. Dato che la materia diviene spirito, il continuo discontinuo, e viceversa, anche il caso, il determinismo e la libertà hanno, sotto le loro contraddizioni superficiali, un'equivalenza profonda, che corrisponde all'omogeneità essenziale degli aspetti materiali e spirituali delle cose e degli esseri. Epstein dunque conclude che il caso, il determinismo e la libertà passano dallo stato di verità a quello di menzogna a seconda della dimensione dei fenomeni che vengono osservati. Essi sono sistemi relativi, non fissi.

Similmente effetto e causa sono interscambiabili, quindi non esistono nè cause nè effetti (cap. sesto, « L'envers vaut l'endroit »). Nel capitolo successivo (« Psychanalyse photo-éléctrique »), Epstein estende la sua osservazione iniziale del disorientamento provato dall'uomo filmato (che sullo schermo non si riconosce), per osservare che così il cinema rivela dell'uomo quel che l'uomo stesso ignora: quindi la verità dell'uomo. In tal modo il cinema non è solo una macchina che pensa, ma anche una macchina che fa confessare le anime. Può quindi servire la giustizia: un interrogatorio filmato, rivela tutti quei movimenti psico-fisici che la vista normale non può cogliere, e che possono essere profondamente rivelatori. Similmente, il cinema può servire per

psicoanalizzare, eccetera. In questo stesso capitolo, Epstein sembra dare la definizione di quell'x di cui parlava poco prima, chiarire la natura del monismo dell'universo: « Oggi, la realtà dello spazio e del tempo, del determinismo o della libertà, della continuità o della discontinuità dell'universo, perde la sua precisione, la sua consistenza, la sua necessità: e diviene una realtà condizionale, ondeggiante, allegorica, intermittente: poesia, insomma ».

Nell'ottavo capitolo (« Philosophie mécanique »), Epstein riprende la sua tesi « il cinema pensa ». Egli osserva che le macchine hanno le loro abitudini, i loro capricci, insomma un rudimento di mentalità, di spirito, di anima. Epstein però non sostiene una tesi vitalista: fa distinzione tra pensiero meccanico e pensiero organico. Osserva: forse che la macchina calcolatrice non compie esattamente lo stesso lavoro cerebrale del calcolatore uomo? E aggiunge: « Questo pre-pensiero meccanico sarebbe incosciente: il che non costituisce obiezione nè alla sua esistenza, nè alla sua parentela con l'anima umana che è, in gran parte, sconosciuta a se stessa ». Ed eccoci giunti al paragrafo « La philosophie du cinéma »; esso merita di essere citato per esteso. « Il cinematografo è uno di quei robot intellettuali, ancora parziali, che, coll'aiuto di due sensi foto e elettro-meccanici e di una memoria registratrice fotochimica, elabora delle rappresentazioni, vale a dire un pensiero, ove si riconoscono i quadri primordiali della ragione, le tre categorie kantiane dell'estensione, della durata e della causa. Questo risultato sarebbe già notevole se il pensiero cinematografico fosse costituito in quanto imitazione servile dell'ideazione umana, così com'è il caso della macchina calcolatrice. Mà sappiamo che il cinematografo, al contrario, impartisce alla sua rappresentazione dell'universo caratteri propri di un'originalità che fa di quest'interpretazione non un riflesso, una semplice copia delle concezioni della mentalità-madre organica, sibbene un sistema diversamente individualizzato, parzialmente indipendente, che contiene in germe lo sviluppo di una filosofia allontanantesi di parecchio dalle opinioni correnti, e che forse converrebbe chiamare antifilosofia ».

Il nono capitolo è una variazione sul concetto hegheliano dei rapporti tra quantità e qualità; il decimo, sulla relatività della logica. Epstein, dopo aver sottolineato che l'uomo è l'unica misura dell'universo, ma che questa misura si misura secondo quel che si deve misurare (è quindi una misura relativa delle relative, cioè una variabile assoluta), conclude che ogni verità è interiore, la sostanza è un artificio del pensiero, che l'antifilosofia del cinema considera la realtà come irreale e insostanziale (ogni sostanza si riduce ad essere una somma di dati immaginari, sufficientemente numerosi). E

dopo aver premesso che « La filosofia del cinema è locale, non può essere estesa al mondo nel quale viviamo solitamente », Epstein termina ribadendo la sua tesi generale: « Il cinema è un dispositivo sperimentale che costruisce, cioè pensa, un'immagine dell'universo: esso ci riconduce alla poesia pitagorica e platonica: la realtà non è che l'armonia delle Idee e dei Numeri ».

Giunto a questo punto, e chiuso il libro, il lettore può senz'altro ritenersi sconcertato. Epstein ha condotto i suoi ragionamenti con grande rigore logico, ha avanzato le obiezioni che si potevano muovergli, e le ha controbattute; si è soprattutto creato un alibi eccezionale col ricorso alla teoria della relatività, onde anche le contraddizioni che si possono isolare qua e là nel corso della sua esposizione ricadono in quella regola generale di variabilità e relativismo sulla quale egli si basa. E' evidente che la discussione può vertere sulla filosofia generale di Epstein, e non solo sull'applicazione che egli ne fa al cinematografo. Si tratta di discutere il meccanismo del suo pensiero, l'uso che egli fa delle parole realtà, personalità, pensiero. Storicamente, Epstein si allinea con quei filosofi contemporanei idealisti che, per dimostrare le loro tesi, si appoggiano ad una certa interpretazione delle recenti posizioni della fisico-matematica. Egli non fa che trasportare nel cinema l'idealismo teistico di Eddington, di Jeans, di Dirac. Si tratta di un fenomeno molto diffuso nella cultura contemporanea: si trasportano sul piano filosofico le conclusioni di certe ricerche scientifiche. La scienza viene considerata un pretesto per rafforzare certe posizioni ideologiche, o crearne. Vediamo brevemente di che cosa si tratta.

Lo sviluppo della fisica atomica e sub-atomica ha portato alla conclusione che non solo energia e materia sono interscambiabili, ma che giunti ad un certo punto della struttura della materia, la materia stessa dissolve in energia, perde i suoi caratteri corpuscolari per trasformarsi in onde energetiche di probabilità. Onde è facile, a certi scienziati spiritualisti, affermare l'inesistenza della materia, la sua irrealtà. Come abbiamo visto, è la tesi cui giunge Epstein. Ma vi è qui un particolare processo di astrazione del pensiero che conduce a una deviazione dai risultati stessi dell'esperienza scientifica. La fisica moderna non ha affatto dimostrato errata o inesistente quella classica; la geometria non-euclidea non si è sostituita a quella euclidea. Si tratta di leggi che valgono in campi diversi: nel campo macromolecolare, la geometria euclidea è tutt'ora valida, così come lo sono le leggi della fisica galileo-newtoniana. E' nel campo micromolecolare, o in quello astronomico, che hanno valore e applicazione le nuove leggi della fisica relativistica e della geometria non-

euclidea. La scienza non dimostra, come dice Epstein sulla falsariga degli idealisti-relativisti, l'irrealtà della materia: dà, della materia, una rappresentazione matematica subatomica che non interferisce con il risultato tangibile dell'esperienza umana macromolecolare. La legge di gravità per gli uomini sussiste, anche se la scienza ci dimostra matematicamente che si tratta di un caso limite di probabilità nel complesso dell'universo, valido solo sulla terra e non altrove, nella sua formulazione ben nota. La deviazione degli idealisti-relativisti comincia allorchè essi formulano una metafisica partendo dalla fisica: essi allora non si appoggiano più sull'esperienza, ma mettono in moto il ben noto meccanismo del pensiero idealistico: l'idea che genera l'idea, senza più alcun contatto o riferimento alla realtà. Non che elettroni, quanti d'energia, fotoni, siano, come dice Epstein a un certo punto, inesistenti. Il suo esempio dello specchio rotto, che abbiamo citato, non è valido in quanto egli mette a confronto ordini diversi di fenomeni: le figure geometriche non appartengono allo stesso ordine di fenomeni delle particelle subatobimiche e dei dati della meccanica ondulatoria. Negare l'esistenza dell'elettrone in quanto, per individuarlo e misurarlo, dobbiamo rompere la materia, non significa affatto averlo creato. Epstein dice: noi non sappiamo nulla dell'elettrone, sino a che, modificando profondamente la materia, non lo traiamo alla luce. Nulla ci conferma che l'elettrone esista senza quest'intervento modificatore della nostra esperienza. E' un po' il ragionamento « L'America non sarebbe esistita se Cristoforo Colombo non l'avesse scoperta ». Sta però il fatto che non solo l'America esisteva oggettivamente prima della scoperta di Colombo, ma che altresì la teoria elettronica (per restringere le nostre osservazioni a questo solo caso) è in grado, matematicamente, di prevedere la struttura di un atomo quindi altri elettroni; struttura poi confermabile sperimentalmente. Nondimeno, il punto fondamentale della questione è che l'esistenza delle particelle subatomiche, la loro realtà, non annulla l'esistenza dei corpi macromolecolari, che noi conosciamo dall'esperienza diretta e quotidiana. E' il procedimento di pensiero astratto di Epstein che lo conduce all'affermazione: la realtà è una somma di irrealtà. Gli elementi che compongono la realtà da noi conosciuta non possono essere definiti irrealtà solo perchè appartengono a un altro ordine di fenomeni. Quando Epstein, poniamo, mette il dito su un filo metallico conduttore attraversato dall'elettricità, a meno che non sia un fakiro, risente della scossa elettrica. Questa scossa elettrica, egli non può negare che non sia reale. Come può avvenire allora che questa sensazione reale sia il risultato di cose irreali, cioè gli elettroni che costituiscono il flusso elettrico? Evidentemente, c'è

qualcosa che non funziona nell'uso che Epstein fa della parola realtà.

Così quando egli applica al cinema l'interpretazione idealistico-teista della teoria della relatività, non fa che deformare il concetto di realtà, per unificarlo su due ordini diversi di fenomeni. Egli considera realtà, per unificarlo su due ordini diversi di fenomeni. Egli considera realtà equivalente a quella della vita quotidiana la particolare realtà data dalle immagini del cinema. Si tratta di due realtà diverse. Come Epstein stesso dice, lo spettacolo cinematografico si realizza nella retina dello spettatore. E' quindi una realtà psicofisiologica, di carattere individuale-soggettivo (sociale, non appena lo spettatore non è solo). Un uomo con la vista diversa da quella umana non vedrebbe lo spettacolo cinematografico. Ma, soprattutto, di che ordine è la realtà dello spettacolo cinematografico? E' di ordine mediato. Le immagini della realtà sono una realtà, ma non sono la realtà di cui, appunto, sono immagini. Epstein sostiene, in modo molto arguto e suggestivo, che l'accelerato dà vita alle cose inanimate e il rallentato fa morire le cose vive. Ma non si tratta delle cose: sibbene delle immagini delle cose. Il cinema non crea la vita dei metalli o dei vegetali: la mostra. Non occorre scomodare il cinema per sostenere l'esistenza di una « psicologia » delle piante, dato che il « comportamento » delle piante è sì mostrato dal cinema, ma non creato da esso: è dimostrato anche dalla scienza, e teoricamente spiegato. Che poi i riflessi biochimici delle piante alle sollecitazioni esterne vengan chiamati un fatto psichico o spirituale, ci pare un'altra riprova della deformazione idealistica dei concetti di cui Epstein, in forza della sua filosofia, usa. L'affermazione « il cinema pensa » perde tutta la sua suggestione allorchè si riflette al fatto che il cinema *non agisce in modo autonomo.* Così la macchina calcolatrice esercita certo le funzioni del cervello umano nel calcolare: ma *da sola la macchina calcolatrice non calcola nulla.* Quello che Epstein chiama pensiero meccanico non è che il risultato di un intervento umano, cioè di quello ch'egli chiama pensiero organico. Ancora una volta, Epstein usa la stessa parola, pensiero, per due ordini differenti. Nel capitolo decimo, risponde alla probabile obiezione: ma il mondo cinematografico è fittizio. E risponde: fittizio non vuol dire falso o inesistente. E cita Flaubert: « Tutto ciò che s'inventa è vero ». Noi non diciamo che il mondo cinematografico sia fittizio: è reale; solo che questa realtà è di ordine diverso da quella cui appartiene la realtà degli oggetti, della materia nel suo aspetto macromolecolare. Epstein non affronta neppure il problema principale che avrebbe dovuto, o potuto, porsi: quali sono i rapporti tra materia e pensiero? Egli invece parla di realtà, e crede di parlare di realtà, mentre

in effetti parla del *suo* concetto di realtà. Parla di pensiero, ma in effetti non del pensiero, ma della *sua* concezione del pensiero.

L'equivoco maggiore in cui cade Epstein è quello di costruire una metafisica (e poi una filosofia del cinema) teorizzando in assoluto certe teorie della fisica che, in fatto di spiegazione e interpretazione dell'universo, non sono affatto l'ultima parola (a parte l'interpretazione che se ne può dare). Infatti, il Jeans stesso, fisico relativista e spiritualista, ebbe a dire che « la scienza odierna è favorevole all'idealismo », subito aggiungendo: « Però, chi può dirci che cosa troveremo dietro la prima cantonata? ».

In linea generale, Epstein ci pare commettere un altro errore di impostazione: egli porta a sistema generale il principio di indeterminazione, ritenendo con ciò già distrutto il determinismo. Ma il principio di indeterminazione di Heisenberg non autorizza una simile impostazione. Heisenberg ha specificato che mentre la teoria classica esprimeva relazioni causali dei fenomeni descritti in termini di spazio e di tempo, la teoria dei quanti esprime o fenomeni descritti in termini di spazio e di tempo ma subordinatamente al principio di incertezza, o relazioni causali espresse da leggi matematiche ma dando la descrizione fisica dei fenomeni nello spazio e nel tempo. Non quindi una teoria che si sostituisce ad un'altra, sibbene una teoria che allarga e in sè comprende un'altra. E il determinismo viene non annullato, ma esteso a un nuovo tipo di determinismo: il determinismo statistico.

Quale valore ha la filosofia del cinema formulata da Epstein? A noi non pare una filosofia. Epstein non argomenta in base alla realtà del cinema, ma in base a talune caratteristiche del cinema. Scambia la parte per il tutto. Egli isola taluni aspetti del cinema, e più particolarmente del film d'avanguardia e del film scientifico, trascurando tutti gli altri aspetti del cinema. Noi invece pensiamo che una filosofia del cinema debba conglobare *tutti* gli aspetti del cinema, e soddisfare tutte le istanze che si possono avanzare in proposito.

GLAUCO VIAZZI

Kodak Reference Handbook: Kodak Co. - Rochester N. Y. 1947.

Raccolti in un'elegantissima veste tipografica troviamo in questa pubblicazione, edita dalla Casa fabbricante i noti materiali per fotocinematografia, una serie di dati interessanti il consumatore di materiali sensibili. Più che di un libro vero e proprio si tratta di un album a fogli mobili, i cui fogli spesso costituiscono delle schedine ognuna delle quali descrive in maniera completa un dato materiale, mentre una serie di separatori e di indici permette di trovare rapidamente la scheda stessa tra le quattrocento pagine del volume. Le varie sezioni

riportano dati sugli obbiettivi e gli otturatori, i materiali sensibili, i filtri di luce, i sistemi di fotografia a colori, le carte da stampa ed i materiali per fotomeccanica prodotti dalla Kodak.

Per dare un'idea della ricchezza dei dati forniti dalla pubblicazione citiamo quelli che si possono desumere da una schedina di un qualsiasi materiale sensibile: troviamo in primo luogo le proprietà generali dell'emulsione e l'uso normale a cui il prodotto è destinato, quindi l'indice di sensibilità A.S.A. Con tale indice, che costituisce il moderno ed affermato mezzo di indicazione del comportamento di sensibilità del materiale nell'uso fotografico, si può passare mediante una tabella ai valori corrispondenti in un'altra delle numerose scale di sensibilità esistenti e quindi regolare un qualsiasi strumento di misura. Seguono poi due spettrogrammi illustranti l'andamento della sensibilità cromatica dell'emulsione, una volta alla luce diurna, l'altra alla luce delle lampade ad incandescenza, ed una tabella contenente il fattore di correzione dell'esposizione, quando si usino, con l'emulsione in parola, alcuni dei principali filtri Wratten, alle due principali qualità di luce. Tre successive tabelle forniscono i dati approssimativi raccomandati per l'esposizione del materiale alla luce del giorno, alla luce delle lampade survoltate ed a quella delle lampade lampo. Nella facciata posteriore della schedina trova posto una tabella dei tempi di sviluppo con i vari tipi di bagni raccomandati per il materiale stesso. Non può mancare poi una tavola sensitometrica dell'emulsione. contenente la rappresentazione del fascio delle curve D-log E, per i vari tempi di sviluppo, e le curve tempo-gamma, per i vari tipi di rivelatori. Da notare che, nella scala delle ascisse del piano D-log E, i logaritmi delle esposizioni sono dati in valore assoluto. Un successivo grafico fornisce le correzioni da apportare ai tempi di sviluppo al variare della temperatura del bagno. Infine la scheda è completata da indicazioni sulla grana, sul potere risolvente, sulla modalità dell'operazione di fissaggio e sulla luce di sicurezza da adoperare durante il trattamento.

Abbiamo voluto riportare minuziosamente il contenuto di una scheda per dare al lettore un'idea della vastità dei dati forniti. Evidentemente una tale pubblicazione, se è utile al dilettante che trova in essa quelle caratteristiche generali che sole lo interessano, lo è particolarmente per il professionista che, nel lavoro di precisione a lui richiesto, può evitare, per arrivare alla conoscenza del materiale, buona parte di quelle prove pratiche che non possono fornire altro, in definitiva, che valori approssimati.

Mario Calzini

I film

Bambi

Origine: S. U. America 1942. *Produzione*: Walt Disney - *Distribuzione*: R. K.O. Radio Film - *Realizzazione*: Walt Disney - *Soggetto*: Perce Pearce e Larry Morey basato sul racconto omonimo di Felix Salten - *Supervisore*: David D. Hand - *Musiche*: Frank Churchill ed Edward Plumb - *Direzione dei cori*: Charles Henderson - *Direzione artistica*: Thomas A. Codrick, Robert C. Cormack, Al Zinnen, McLaren Stewart, Lloyd Harting, David Hilverman, John Hubley, Dick Helsey.

A Disney bisogna senz'altro riconoscere il merito di avere scoperto la doppia esigenza a cui deve rispondere uno spettacolo destinato al pubblico infantile. Nel film a cui assiste, come nel libro che legge, il bambino ha bisogno di ritrovare se stesso, la sua breve ma pur intensa esperienza di vita, ma nello stesso tempo, un mondo ignoto, impossibile, lontano dai confini della realtà che egli conosce.

Nei film di Disney il bambino riconosce se stesso proiettato in un mondo fantastico, che è poi la mèta a cui tende in tutti i suoi giochi, ed è questa la ragione della fortuna di Disney che è andato perfezionando questa sua formula fin dal lontano *Tre porcellini* per portarla al suo massimo rendimento in *Biancaneve* e in *Pinocchio*.

Ma per strada le sue ambizioni sono andate crescendo, il suo mondo è venuto trasformandosi, da un mondo puramente favolistico in cui l'effetto poetico nasceva spontaneo, ed era soprattutto prodotto dall'armonia dei tre elementi, suono musica colore, ad un mondo come quello di *Bambi* la cui essenza vuole essere pura lirica; la storia del cerbiatto, infatti, della sua infanzia, dei suoi dolori, del suo amore, adombra evidenti, se pur sottintesi, significati universali.

In conseguenza di queste ambizioni, probabilmente sbagliate, se *Bambi* dà la misura delle possibilità più vaste, e dico «vaste» nel senso spaziale della parola, a cui finora sia giunto il film di disegni animati (il paesaggio come senso della natura è nato gradatamente nei film di Disney ed ha raggiunto un suo valore autonomo solo in *Pinocchio* nella sequenza della burrasca) ne segna, nella maniera più chiara, i limiti invalicabili. Quali siano questi limiti lo dimostra lo evidente dislivello tra il primo e il secondo tempo.

Mentre nel primo, infatti, il ritmo scorre liquido e facile, esprimendo con sufficiente freschezza lo stupore del bimbo di fronte al mondo che impara a poco a poco a conoscere, lo sgomento del freddo e della solitudine, la gioia della primavera e della libertà, nel secondo si inceppa, diventa affannoso, si accavalla in una serie d'immagini che cadono qualche volta addirittura in effetti oleografici (vedi per esempio l'apparizione del cervo sovrano e quasi tutto l'incendio nella foresta). Qui la vita diventa simbolo se non addirittura retorica e non è questa certo la strada che il pubblico a cui sono principalmente destinati i film di Disney ama seguire. La parte musicale del film è ancora abbastanza felice, soprattutto nella sequenza della pioggia che è un brano degno del miglior Disney e ricorda nella sua intima aderenza all'immagine la fuga di Biancaneve nel bosco, e qualche episodio della *Leggenda del vecchio mulino*.

e. t.

Les Portes de la Nuit

Origine: Francia 1946 - *Produzione*: S. N. Pathé Cinéma - *Regìa*: Marcel Carné - *Scenario e Dialoghi*: Jacques Prévert - *Sceneggiatura tecnica*: Marcel Carné - *Fotografia*: Philippe Agostini - *Scenografia*: Alexandre Trauner - *Musica*: Joseph Kosma - *Attori*: Pierre Brasseur (Georges), Serge Reggiani (Guy), Yves Montand (Diego), Natalie Nattier (Molou), Saturnin Fabre (Sénéchal), Raymond Bussières (Lecuyer), Carette (Quinquina), Jean Vilar (il Destino), Sylvia Bataille (Claire), Mady Berry (Madame Quinquina), Christian Simon (Cri Cri), Dany Robin (Etiennette).

Questa notte le cui porte s'aprono e si chiudono su una storia di persone che si incontrano per la prima volta e si allontanano dalla stessa notte o addirittura dalla vita sospinte dal destino, non è una notte di Parigi, come vorrebbe la introduzione del film — una lunga estesa panoramica della città vista dall'alto —, bensì una notte inventata da Jacques Prévert e Marcel Carné, in una Parigi ricostruita e riscoperta.

Alexandre Trauner ha allestito l'ambiente scenografico della notte e della città in cui si entra accostandosi al personaggio di Diego, già designato dal destino. Realtà e irrealtà: quel giovane si reca, dopo tanti mesi a casa dell'amico per avvertirne la moglie che l'amico è morto durante la resistenza; quell'uomo che lo fissa insistentemente e scende poi alla stessa stazione è il destino, nelle vesti di un uomo come tanti altri, che cammina per quelle ore dal tramonto all'alba con lo scopo di prevenire gli uomini, ma essi non lo vogliono ascoltare.

Diego dirà con cautela alla moglie dell'amico che il marito è morto, ma questi poco dopo apparirà più vivo che mai: quella volta, infatti, era riuscito a sfuggire alla sorte. Diego dirà poco dopo al caffè, così per ischerzo, di attendere la più bella donna del mondo; il destino, scostando una tenda, gli mostrerà il volto immobile di una giovane donna bionda in un'automobile di lusso.

Prévert ama queste sorprese, questi contrasti. In un film di Jean Grémillon, *Lumières d'Eté*, riesce a combinare una storia secondo la quale, a un certo punto, un personaggio in costume cinquecentesco è posto nel mezzo di un cantiere, nel frastuono delle perforatrici, tra gli scoppi delle mine.

In *Les Portes de la Nuit* i due protagonisti Diego e Malou (la donna della automobile che ad un certo punto Diego dovrà decisamente incontrare) sono portati a rievocare il loro passato, i loro precedenti «incontri» a distanza, e ad abbracciarsi in un giro di valzer in un cortile abbandonato, tra statue i cui volti si alternano nel ritmo della danza.

Il fratello di Malou, Guy, causa della morte di lei, sarà condotto per l'inevitabile suicidio ad una stazione ferroviaria dove verrà investito da una locomotiva. Ma la stazione, con i suoi binari lucidi, le luci dell'alba incipiente, è tutta trasfigurata.

La tecnica di Marcel Carné è tanto impeccabile da raggiungere quasi il virtuosismo. Peraltro egli si guarda bene dall'andare oltre certi limiti, dall'usare effetti decisamente sorprendenti. L'omogeneità stilistica è raggiunta da una diffusa inquietante tensione nella quale hanno il loro peso i lunghi dialoghi, recitati dagli attori in tono distaccato, su cui, come su ritmi musicali, Carné indugia volentieri.

Tuttavia l'accento del film è piuttosto quello di una pantomima. E vale la pena di ricordare come l'origine del soggetto sia data da un balletto (*Le Rendez-vous*) così come una pantomima costituisce una sequenza fondamentale di *Les Enfants du Paradis*.

Ma le composizioni mimiche di Prévert (e la tendenza al balletto è tanto de-

cisamente più avvertibile nei film buffoneschi diretti dal fratello Pierre) trovano in Carné il loro più autorizzato realizzatore; una comprensione reciproca sussiste quindi tra il suggeritore di motivi Prévert e il compositore di immagini Carné, ancorché questa intesa tra i due possa a più di qualcuno apparire non suscettibile di ulteriori sviluppi, oltre le porte chiuse all'alba, che lasciano dietro la notte raccontata in questo film.

f. p.

Assunta Spina

Origine: Italia 1947 - *Produzione*: Ora Film-Titanus - *Distribuzione*: Titanus - *Regia*: Mario Mattoli - *Sceneggiatura*: Eduardo De Filippo *con la collaborazione* di Gino Capriolo, *basata sul dramma omonimo* di Salvatore Di Giacomo - *Fotografia*: Gabor Pogany - *Scenografia*: Piero Filippone - *Musica*: Renzo Rossellini - *Attori*: Anna Magnani, Eduardo De Filippo, Antonio Centa, Titina De Filippo.

E' stato giustamente osservato che il cinema italiano ha mancato, con *Assunta Spina*, un'ottima occasione. Nonostante il nome della protagonista (Anna Magnani) e quello non meno importante di Eduardo De Filippo (attore e sceneggiatore), — e questa è la ragione che ci ha spinti ad occuparci di questo film — il regista Mattoli ha sacrificato i due bellissimi atti di Salvatore Di Giacomo in un'edizione cinematografica scadente e superficiale.

Ogni trasposizione sulla pellicola di opera letteraria o teatrale porta con sè molteplici problemi e soluzioni, ma in questo caso si direbbe che il regista non si sia preoccupato che di impressionare il « negativo » in stretta obbedienza alla sceneggiatura consegnatagli. Non si trattava, tanto per intenderci, di un ossequio pedantesco all'opera originaria o di un completo abbandono dei motivi trattati nel dramma dal Di Giacomo, (il problema non si risolve mai, in generale, in termini di pura tecnica o di metodo, ma soltanto sul piano dell'arte, e cioè del linguaggio cinematografico: si veda, a questo proposito, e tanto per fare un esempio recente, i difetti del pur ottimo film americano *Le piccole volpi* di William Wyler), ma piuttosto di trovare un accordo, un punto di sutura fra il mondo di Di Giacomo e un'interpretazione nello specifico linguaggio cinematografico. Invece la carica su cui lo sceneggiatore ha puntato, sbagliando nettamente la mira, ha provocato una smagliatura completa del dramma, ridotto a tante piccole e slegate scene teatrali che hanno finito per disperdere le buone intenzioni e le trovate (poche, e quasi tutte di dialogo) del copione cinematografico. Il dramma di Di Giacomo, è un condensato in due blocchi omogei (il tribunale e la stireria) dove roteano magistralmente i personaggi; al contrario Mario Mattoli, che ha « girato » la sceneggiatura di Eduardo De Filippo meccanicamente e senza alcuna partecipazione, si è divagato in un seguito di ambienti disuniti, disperdendo via via tutte le magnifiche possibilità che il cinema poteva offrirgli. Anche il pezzo di bravura, se così è lecito chiamarlo, (la festa di San Gennaro), è avulso dalla « storia » e mira a effetti coloristici abusati.

Il dialogo del film, in un dialetto napoletano incomprensibile, è sovrabbondante e tutt'altro che funzionale. Unica nota interessante del film la presenza di un'attrice del talento e della forza espressiva di Anna Magnani; la quale, nonostante la difficoltà del dialetto, ha colorito il personaggio, gli ha donato un'incisività ed una vivezza che si ergono imperiosi fra le immagini piatte e trasandate. La sua recitazione risulta realistica perchè sottolineata, inquadratura per inquadratura, da una fantasia istintiva e toccante. Ed è la Magnani che riesce, malgrado tutto, a dare un po' di ritmo alla statica « ripresa ». Teatrale invece De Filippo, che ha dimostrato anche in questa prova scarsa sensibilità cinematografica.

Un'occasione, dunque, perduta, ed anche una battaglia andata male per il cinema italiano.

m. m.

I migliori anni della nostra vita

(*The Best Years of Our Lives*) - *Origine*: U. S. America 1946 - *Produzione*: Samuel Goldwyn - *Distribuzione in Italia*: TWF.-ENIC - *Regia*: William Wyler - *Scenario*: Robert Sherwood *basato sul romanzo in versi « Glory for Me » di McKinley Kantor* - *Musica*: Hugo Friedhofer - *Fotografia*: Gregg Toland - *Scenografia*: Perry Ferguson e George Jenkins - *Costumi*: Sharaff - *Arredamento*: Julia Heron - *Montaggio*: Daniel Mandell - *Attori*: Fredric March (Al Stephenson), Myrna Loy (Milly Stephenson), Teresa Wright (Peggy Stephenson), Dana Andrews (Fred Derry), Virginia Mayo (Marie Derry), Hoagy Carmichael (Butch), Harold Russell (Homer), Cathy O'Donnell (Wilma), Michael Hall (Robert Stephenson), Marlene Ames (Luella), Don Heddoe (Cameron), Dorothy Adams (Signora Cameron), Walter Baldwin (Parrish), Minna Gombell (Signora Parrish), Gladys George (Hortense Derry), Roman Bohnen (Pat Derry).

Forse si deve agli artigli mobili del mutilato (Harold Russell («cet héros au sourire si doux» diremmo con Hugo), alla loro abilità di accendere un fiammifero e di suonare il piano; forse si deve al personaggio ch'egli lascia come un'orma di patimento nel cinema: al marinaio Homer, cioè, il quale nell'atto di coricarsi resta di fronte alla fidanzata con le braccia rescisse — rescisse *come nella vita* — che l'Accademia di Hollywood, basandosi sul giudizio di un pubblico sconvolto e stupefatto da un realismo cui non l'avevano abituato che gli ultimi successi italiani, ha premiato con tanti « Oscars » *I migliori anni della nostra vita.*

Fredric March e Myrna Loy sarebbero stati gallonati (senza voler con ciò diminuire la loro speciale bravura) anche, poniamo, per *Partita a quattro* o *Dopo l'uomo ombra*: commedianti sempre consumati, sempre infallibili; ma Harold Russell no, il dramma dei suoi moncherini, che pure ci ferisce nelle viscere fin quasi al raccapriccio, è la vera forza di questa cinegrafia, cui la regìa di William Wyler ha saputo aggiungere, dilatando un dramma *senza fatti,* tutto psicologico, intensi significati anche in altri e vari momenti: il ritorno dei tre reduci e il loro incontro con le famiglie; le « notti bianche » di Homer; il rientro nella vita « civile », dopo quella « selvaggia » del fronte, con le orchestre, i locali notturni, le gambe impazzite che ballano.

Ma oltre a ciò il film espone non senza una sofferenza sincera il problema di tutti i reduci, questi ferri vecchi come gli strumenti di guerra che pezzo per pezzo si smontano, e in mezzo alle difficoltà di ognuno di essi — stonati, sfasati, straniti — di ritornare alla vita normale (difficile viaggio *à rebours* per gli incubi che continuano di notte; per la incomprensione e la supervalutazione; per i motivi di amarezza e il tradimento) in mezzo alle difficoltà cui il reduce è sottoposto, attraverso le reazioni che prova, appare l'*errore della guerra*: questa guerra che egli non ha vista, goduta, comandata, come credono coloro che sono rimasti, ma combattuta come un cieco: « Non ho visto niente. Dovevo stare a casa per capirne qualcosa ».

Il commento musicale meritevole, anch'esso, della distinzione dell'« Oscar »: tutto fuso col ritmo delle immagini le quali, specie nella descrizione del campo abbandonato, cosparso di scheletri aerei, compongono un'autentica « strofe » di cui si avverte tutta la cadenza poetica: e quelle carlinghe aperte, quei corpi massicci senza elica, sembrano doloranti, anch'essi, come le braccia del mutilato. Il pilota (Dana Andrews) si avverte appena dietro il muso sporco, annebbiato, del bombardiere, come una evocazione mancante, come una memoria che invano egli tenta risuscitare: e non si sa se sia questo il momento del film che comunica più acuto un senso di nostalgia di qualche cosa che pure era terribile.

m. v.

Curiosità su Chaplin

Elementi per uno studio sulla psicologia di Charlot

Non ho mai sentito parlare di un delitto che io non avrei potuto commettere.
Goethe

Leggevamo, al tempo del processo Pétiot, i resoconti delle straordinarie sedute di quella vicenda giudiziaria, quando vedemmo, ci sembra nell'*Aube*, una singolare foto dell'ultimo *barbablu* francese: uno di quei *barbablu* che appaiono in ogni dopoguerra: Troppmann, Landru, Pétiot. E la compunzione di questo personaggio ammanettato di fronte alla fossa di qualcuna delle sue vittime, col capo leggermente chino come sanno inchinarsi soltanto Nicki o Charlot, ci richiamò insistentemente la compunzione del *conte* (la maschera di Chaplin in società per intendersi) di quel borghese cioè ancora *non decaduto*, al contrario del vagabondo preso a modello nelle strade della vecchia Londra: «Pensavo ai piccoli inglesi che avevo visto, coi baffetti neri, i vestiti attillati e la canna di bambù, e mi decisi a prenderli come modello»; «i miei film si basano sull'idea di darmi degli imbarazzi per fornirmi l'occasione di essere disperatamente serio nel mio tentativo di sembrare un normalissimo piccolo gentleman»; borghese *non decaduto* che, infine, avremmo rivisto, ancora più rassomigliante alla foto dell'*Aube*, in *Monsieur Verdoux*.

In quella occasione ci ponemmo istintivamente una domanda che del resto, in momento simile, era anche illegittima: che cosa poteva avere più intimamente in comune Charlot col personaggio ammanettato che ci stava sott'occhio? Fino a quel momento in Charlot non avremmo potuto vedere, come una illusione ottica, Pétiot, cioè il *diavolo*. Charlot era *l'uomo buono* per tutti.

Dopo *Kid* e *Febbre dell'oro* André Bazin l'ha chiamato *San Charlot*. Un articolo di Michelangelo Antonioni si intitolava *Gli scemi e l'angelo* (parafrasando un'immagine di Pope). Consiglio e Debenedetti: «Come ogni grande poeta comico Chaplin salva il suo protagonista redimendolo dalla comicità in una attitudine di bellezza morale. Nel caso di Charlot questo riscatto si sviluppa su di un motivo di candore e di bontà». Per Filippo Sacchi il *vagabondo* diventava un angelo addirittura stentarellesco (*Le novantanove disgrazie di Charlot*). Ed era lo stesso Chaplin, del resto, che si era presentato in veste di angelo nel sogno del *Kid*: oltre ad essere *uomo buono* nel *Circo;* pacifico agricoltore nel finale di *Vita da cani* (in una fattoria paradisiaca); alberello finto in *Shoulder Arms* (tutte facce di una stessa innocenza); e ancora angelo nel *Dittatore*.

Ma Charlot era soltanto *angelo?* Come nel film che abbiamo ora ricordato, dove diventa *Furhor Hinckel,* Charlot non poteva essere anche *diavolo,* sia come personaggio, sia come uomo? Allora, come un divertimento stravagante, come un giuoco di pazienza, noi ci sforzammo di rinvenire in questi *opposti* i punti di contatto che i due angeli — del bene e del male — accostati da una intuizione soggettiva, la quale forse era anche arbitraria, potevano avere. Il lettore giudicherà della singolarità dei rilievi spontanei scaturiti, può darsi, anche per motivi a volte meramente casuali: risultati che ci permetteran-

no, poi, di meglio comprendere la personalità di Charlot, «uomo-angelo» e «uomo-diavolo» insieme: cioè, dunque, il suo *atteggiamento ambivalente*.

Chaplin, riferito da Emilio Cecchi, dice ai galeotti di Sing-Sing, dove si è recato in visita: «Coraggio! Ancora noi non ci hanno presi!». Sono quei forzati che lui stesso ha interpretato in *Charlot galeotto*, divenuto *Pellegrino*, o in altre comiche, con quelle larghe strisce bianche e nere dell'uniforme, rotte dal numero sulla schiena.

Perchè «ancora non ci hanno presi»? Forse Chaplin *poteva sentirsi colpevole?* E di che? A leggere le sue confessioni Chaplin, anzitutto, è un uomo che ha saputo *restringersi*: «Restringersi è una cosa importante, non solo per un attore, ma per tutti. Restringere il temperamento, gli appetiti, *le cattive abitudini o tutte le altre cose*, è una necessità». Ma egli non si è *ristretto* abbastanza da evitare di diventare, forse, l'uomo più odiato di America. I giudici lo hanno condannato a pene pecuniarie fortissime, le mogli divorziate lo han taglieggiato odiosamente e il pubblico ha preso le parti delle sue ex-consorti più esose: queste donne che passano una per volta nella sua vita — cinque, sei, sette — e delle quali pare egli sappia disfarsi come un *barbablù* che non colpisce alle sorgenti della vita fisica.

In un processo è condannato a pagare più di un milione di dollari. Nelle pagine in cui ne scrive se ne lamenta con una amarezza angelica, quasi sentimentale. Ma a Chaplin *colpevole possibile*, avaro, sempre in atto di difendersi da quella umanità che lo ha fatto soffrire da giovane e lo attacca da vecchio, a Chaplin sarcastico e crudelmente umoristico, all'animalesco Charlot — gallo in *Febbre dell'oro* e felino che sgaiattola sotto le gambe dei poliziotti — si addicono quelle dichiarazioni d'innocenza? Dobbiamo credere a ciò che scrive o pensare che un uomo come Charlot può anche fingere? Sì, dobbiamo pensarlo, se, come in qualche comica, egli fa le viste di essere addolorato, o divertito, poi si volta improvvisamente e lascia andare un calcio o una altra botta su colui che lo compatisce e lo guarda: poi scappa.

Ma i dati della sua vita — che erano da lui stesso stesi, fossero giustificazioni o no, fosse la leggenda o no che ogni poeta finisce per creare di se stesso — nè le antipatie già procuratesi, non potevano confortare la nostra ipotesi. Ci dicemmo: la crudeltà di Charlot, se c'è, dobbiamo vederla nel solo luogo dove Charlot è sincero, nella sua opera d'arte che è sempre il risultato di una verità.

Nel *Pellegrino* Charlot aveva l'ossessione della prigione. Alla stazione si attaccava alle sbarre della biglietteria come ai ferri della cella. La vista di una guardia, in ogni film, lo fa fuggire di istinto, *anche se non fa nulla*. I poliziotti sono i suoi bersagli prediletti: li beffa, li colpisce allo stinco, essi si urtano e cadono mentre lui sguiscia via.

Per Chaplin il poliziotto è teoricamente ridicolo: «I film comici hanno avuto un successo immediato perchè nella maggior parte rappresentavano gli agenti di polizia che cadevano in buche di fogne, che inciampavano in secchi di gesso, che cadevano da un veicolo ed erano sottoposti ad ogni sorta di incidenti. Ecco della gente rappresentante la dignità del potere, talvolta molto imbevuta di questa idea, posta in ridicolo e beffata, e la vista delle loro avventure eccita due volte di più la voglia di ridere del pubblico, che se non si fosse trattato di semplici cittadini».

Chiarita la sua posizione verso le forze dell'ordine, che d'altra parte può anche essere la paura ereditaria del pover'uomo, dell'angelo, che teme di essere colpito da tutti, e massime dalla giustizia umana, vediamo il suo atteggiamento naturale verso l'umanità. Con chi è buono Charlot? Col *Kid* (ma prima ha fatto di tutto per sbarazzarsene). Con una donna: con la cieca di *Luci*

della città, con la cantante di *Vita da cani* messa in pericolo dal « fascino slavo » dei clienti del caffè; con la giovane emigrante: cioè *con le donne che scopre*. Una donna di quelle che incontrerà in *Monsieur Verdoux*. Anche Don Giovanni è sinceramente tenero con le donne che vuol conquistare. Ma cogli altri? C'è un bimbo, nel *Pellegrino*, che lo importuna in mille modi: egli ne fà qualcosa di ingombrante e cattivo; poi, con un solo calcio nello stomaco, lo stende in un canapè. In *Charlot boxeur* mette un ferro da stiro nel guanto e atterra l'antagonista. In *Charlot sarto* brucia vestiti ed epidermidi. Adopera spilloni per bucare gli avversari o sigari accesi per bruciar loro la carne, *cheving-gum* per fare cadere una *grassa*, mazzarulli da macellai per intontire. Versa acqua bollente sui suoi inseguitori e arrota le guardie con l'auto. Rubare panini o barare al giuoco (come in *Vita da cani* o *Charlot emigrante*) non è un dato di criminalità: tutt'altro; ma si diverte a segnare tacche nel fucile per ogni areoplano abbattuto (*Shoulder Arms*) come fosse una quaglia. In *Charlot all'autodromo* morde il naso di un vicino troppo curioso.

Siamo, tuttavia, ancora di fronte a Charlot giovane — l'angelo —: non si sono ancora acuite in lui le crudeltà *comiche*, benchè con gli avanzi dei propri film si diletti a un divertimento macabro, che rimane tutto suo: comporre una pellicola inedita che si chiama *Il suicidio*.

Vede già una possibilità di *camera a gas* in *Charlot poliziotto*, in cui mette la testa del *più del* quartiere in un fanale e apre la chiavetta per intossicarlo. Getta l'aversario, in altra comica, su uno specchio d'acqua, ben sapendo che non sa nuotare.

Ma negli ultimi film Charlot invecchia e sente maggiormente la gioia del piacere crudele. C'è un secondo personaggio che nasce in lui invincibilmente: un borghese, anche questo, un piccolo uomo, come lo era Hitler; ed al *gentleman* decaduto, al conte, al signore in paglietta che fa la cura, perfino all'operaio in cui al cuore e al cervello si sostituiscono l'acciaio, le chiavi e gli ingranaggi dei *Tempi moderni*, subentra *Il dittatore*.

Forse si tratta della *belva* che può rivelarsi in ogni piccolo impiegato e anche nel *conte*, purchè siano trafitti dall'odio e dal male. Forse è una suggestione dell'orrido cui ha obbedito come a una ipnosi: « Dallo stato amoroso all'ipnosi la differenza non è grande » (Freud). Forse è l'età che indebolisce il suo controllo, il suo *restringimento*, come l'ha chiamato, la sua *inibizione*; che gli vieta questa singolare predilezione che lo prende: la predilezione per i criminali. Prima Hitler per farne Hinckel; poi Landru per Verdoux. Ed Hitler e Landru lo sono fra i maggiori di tutti i tempi. (« Già nel 1937 Chaplin, nel corso di un viaggio in Francia, aveva incontrato Géo London, al solo fine, io credo, di domandargli dettagli sul caso Landru. Ecco perchè, fra parentesi, la menzione che si legge nel film *Su un'idea di Orson Welles* è assai misteriosa » Timmory).

E forse questa predilezione è una perversione sessuale come quella di Verdoux: Don Giovanni che, dopo le ampolluzioni verbali, con le donne *non fa nulla*.

Hitler e Chaplin, si sa, si rassomigliano. « Non sono io che rassomiglio a Hitler » dice. « E' lui il mio sosia! ».

Questa rassomiglianza Charlot-Hinckel, Chaplin-Hitler, angelo-diavolo, ha motivato uno studio sul *Dittatore* di Carlo Levi, in cui l'« identità del tiranno e della vittima » in Chaplin è riaffermata.

« Non a caso Charlot impersona innazista ». Nel *Dittatore* « l'angelo-barsieme il barbiere ebreo e il dittatore biere ebreo » perde molti dei suoi caratteri tradizionali, « e primo fra essi, quella ferocia nascosta, quel che di

crudelmente gallinaceo che lo faceva così spesso cattivo ». Che cosa è Hinckel? « E' il figlio di una paura antichissima, dove prevalgono gli elementi sessuali. E' l'uomo che fugge, che si arrampica sulle tende per paura di se stesso. Il terrore che genera terrore ».

A questo punto avremmo potuto chiederci se era conveniente mantenere il termine di paragone iniziale, quello che la foto dell'*Aube* ci aveva proposto: perchè *Charlot* e *Pétiot?* Non era forse meglio — dopo l'uscita di *Monsieur Verdoux* — parlare direttamente di Charlot e Landru? Ma questo spostamento della nostra indagine sarebbe risultato inutile. Chi era infatti Pétiot? Pétiot era Troppmann. Pétiot era Landru. Landru stava a Pétiot come un film al suo controtipo.

Vediamo: entrambi contabili e risparmiatori (come lo spilorcio Chaplin). Entrambi solitari (come Chaplin). Entrambi umoristi. Entrambi compunti. Entrambi in case con muri alti. (« La casa di Chaplin è grigia, isolata, circondata da un alto muro » Bringuier). Entrambi *barbablu*. Ma, fatto ancor più singolare, Pétiot e Landru erano *charlotteschi* nelle parole altrettanto che Chaplin nei gesti del *vagabondo*. Il quale, rinunziando alla sua leggenda, a *San Charlot* come *possibilità*, tendeva — attraverso l'esperienza Hinckel — a diventare nella *realtà* cinematografica Chaplin, cioè Verdoux, cioè Landru.

Per delineare, a questo punto, il carattere di Pétiot, cercheremo di cogliere il criminale nel suo ultimo atto, cioè negli aspetti più caratterisici del processo scandaloso in cui il medico di campagna francese autore di un libro, denso di conteggi minuziosi, sul giuoco d'azzardo (come ne informa Guido Piovene in una nota pubblicata sul *Tempo* di Roma) risultò colpevole di ben 63 omicidi.

Pétiot rivelò nel processo qualità da commediante e da autore di *vaudeville*. Negli interrogatori dei giudici assunse atteggiamenti da comico consumato (potremmo pensare al processo Guitry) e disse *boutades* della più brillante tradizione *boulevardière*.

« Le esecuzioni da me eseguite furono tutte politiche » cominciò l'accusato che si piccava d'avere appartenuto alla Resistenza. Senonchè risultò che il suo primo delitto fosse stato compiuto sulla propria domestica, da lui stesso resa incinta, poi eliminata.

« Come facevate ad azionare il vostro forno elettrico? » gli venne domandato.

« Se volete posso farvi un disegno ».

Presidente: « Vi proibisco di parlare su questo tono ».

Pétiot: « Parlerò più piano, se volete, ma non voglio avere l'aria di un colpevole ».

Le domande si fanno più fitte. Pétiot le elude dilungandosi su una delle sue specialità contro il raffreddore. Il Presidente lo arresta, infastidito, e Pétiot inarcando le sopracciglia: « Signor Presidente, vi prego di non interrompermi ».

Il ritornello difensivo di Pétiot è la Resistenza. « Io non ho ucciso che i traditori della Patria ».

« Avete lavorato con qualche patriota? Citatelo ». « Perchè? Se ha ucciso dei nemici vorreste che lo disturbassi? ».

Un ispettore di polizia, testimone, è chiamato a deporre su certi verbali, compilati da colleghi della Questura. Finisce per ricevere domande da Pétiot, in pieno tribunale, ed è poi anche redarguito dal criminale: « Dite dunque ai vostri colleghi che depongano su ciò che sanno, e non su quello che sanno gli altri ».

Appena uscito dall'aula, il poliziotto si asciuga il sudore della fronte, ed è molto sollevato d'essere stato liberato dalle grinfie del torturatore.

La stampa straniera affolla sempre di più le sedute del processo. Talvolta si odono nelle tribune dei giornalisti piccoli tumulti e disordini da loggione. Pétiot si rivolge ai corrispondenti: « Volete il mio posto? Prendetelo! Io me ne vado volentieri ».

L'interrogatorio di Pétiot fu faticosissimo. Il Presidente sudò per tenere a freno il linguacciuto imputato. Il primo gior-

no l'udienza fu sospesa alle 18,20. E Pétiot: «Potete continuare, se volete. Io non sono affatto stanco».

Il processo raggiunse momenti di grande mondanità. Vi si rinnovarono cappellini d'alta moda, intervennero commediografi a caccia di battute, attori incuriositi e vedette del cinema. L'assassino fu richiesto di autografi e dediche come una «stella». Le udienze si svolsero spesso fra l'ilarità degli intervenuti, e allorchè l'avvocato della difesa chiese l'assoluzione vi furono anche *snobs* indecenti che applaudirono a scena aperta il criminale fuori serie.

Dall'ingranaggio inflessibile dei *Tempi moderni* alla follia feroce del *Dittatore* è stato un passo, ed un passo è pure fra *Dittatore* e *Monsieur Verdoux*, come fra Hitler e Landru.

Che cosa sappiamo di questo criminale *privato* ma, anch'esso, celebre? Quale il suo carattere? Le cronache processuali di Landru e Pétiot potrebbero equivalersi. Non mancarono di pubblico nè di spirito. «Infine, Landru», chiede il Procuratore al delinquente in procinto di essere ghigliottinato: «avrete qualche rivelazione da farci!». «Landru — è François Timmory che è stato indotto da una curiosità e da un istinto pari al nostro a raccogliere simili testimonianze su *Ecran francais* — si alza e più freddamente possibile: Vi chiedo scusa, signore, ma a chi ho l'onore di parlare?».

Cinismo, sangue freddo, un certo senso dell'umore, continua Timmory — e sono tutte qualità spiccatissime in Chaplin — sono comuni a Landru e Verdoux. «Di che soffrite?», gli chiede il sanitario della prigione. «E' il vostro mestiere scoprirlo, dottore». Nel taxi che lo porta in Questura il Commissario Belin dice a Landru: «Sapete che siete incolpato di *assassinats?*». «Ah» fa Landru. «*Assassinats* al plurale». «Con una *s* allora».

Si potrebbero moltiplicare, dice Timmory, gli esempi dello «spirito» di Landru. Le sue *boutades* sono innumerevoli. Ma c'è un «piccolo fatto curioso da notare» — e con ciò concludiamo la citazione da *Ecran francais*: «in compenso della dissomiglianza fisica assoluta fra Verdoux e Landru, tutti quelli che si ricordano di quest'ultimo sono stati colpiti dalla somiglianza dello sguardo e di certe espressioni dei due personaggi».

Il Verdoux di Chaplin è crudele come Orson Welles che accoppa le sue comparse o scatena il terrore nella metropoli con un semplice giuochetto radiofonico; genera terrore quando le guardie sono quasi esitanti per arrestarlo e invece di mettergli le manette restano paralizzate o vacillano e sono sul punto di scapparsene: come quel commissario pressochè torturato in assise da Pétiot; ha il sadismo di Stroheim (ricordate le sue *zoppe*) quando fa dire alla moglie paralitica: «sono dieci anni di felicità», cercando con la camera il dettaglio delle gambe immobili.

Si è accinto pieno di candido ottimismo a fare *barbablu*, ed è perciò che è rimasto Charlot. Così come Charlot, l'*angelo*, sa dimostrarsi, se vuole, il contrario. E' rimasto Charlot quando cade con la tazzina di caffè senza rovesciarla e quando assiste con curiosità al tumulto da lui stesso provocato; quando finge di cercare un *sandwich* sotto il tavolo e quando si allontana di spalle verso il patibolo. Ma è anche il *conte* cerimonioso di *Charlot a teatro*, quando guarda con gli occhi distratti, o di *Charlot e la maschera di ferro* allorchè si trova con gli invitati al matrimonio. Ed è Landru allorchè legge la *Financial Gazette* e giuoca in borsa, o spunta nel *carnet* le sue vittime, o risponde con cortesia alle guardie che lo vengono a prendere per la pena capitale. E' Pétiot quando coglie fiori nel suo giardino mentre vicino fuma un forno crematorio. E' Hitler quando si commuove per un gatto, per un canarino o per un bruco. Ed è Charles Spencer Chaplin quando dichiara il suo amore, con abilità da commediante, quando seduce col piano o con la danza le donne, quando dice «che le ama ma non le stima» o le accusa di essere «troppo socievoli», quando annusa un fiore (nar-

ra May Reeves che Chaplin le si dichiarò con piano e crisantemo), e quando incontra la *sconosciuta*.

Ma come può essere Verdoux tutte queste cose insieme? Potrebbe spiegarcelo Freud se non fosse Verdoux stesso, prima di andare incontro alla morte: «Non c'è bene senza male. Sono forze che si bilanciano nel tempo». E il peccato non lo spaventa: «Chi sa cos'è il peccato? Chi può dire il fine ultimo cui serve?». E riesce sorprendentemente ad avvicinarsi alla posizione puritana di Hawthorne nella *Lettera scarlatta*, il cui concetto di *colpa* precede ma resta ben distante da Sartre, cioè dalla *colpa* moderna.

Siamo al punto, ora, di introdurci nella vita privata di Chaplin: di sapere, per esempio, in che modo è *marito* o *amante*, ciò che ci sembra indisensabile perchè non c'è film così *autobiografico* come quello di Chaplin. Può informarci un libro di May Reeves, nel quale questa *abbandonata* lascia una memoria «non tenuta sulla nota del rancore ma del rimpianto: intenerendosi e intenerendoci — come leggiamo su *Omnibus* —, dicendo di Chaplin tutto il bene possibile, in maniera che il male abbia l'apparenza della verità. Così che, quando noi chiudiamo il libro, seri dubbi si sono insinuati nel nostro animo circa l'innocenza e la purezza dei sentimenti di Charlot».

La maniera di sedurre May Reeves potremmo ricostruirla con un montaggio di certe scene di *Monsieur Verdoux*. «Egli volteggia intorno alle tavole e intorno a sè stesso» (come il *Dittatore*, del resto). «Si dondola, si culla e imita con le braccia e con le mani la morbida acrobazia di una Pavlova. Con un'aria sublime e piena di trasporto toglie un crisantemo e fà una piroetta nell'aria come una farfalla. In questo momento il viso di Chaplin ha una espressione *strana* e un po' immateriale. Ed io ho paura» (Reeves).

Chaplin continua con le sue danze, suona il piano, accarezza il fiore. E la fà ridere perchè «vuol vedere bene i denti». Sono i denti della *sconosciuta* scoperta da Verdoux.

Da questa donna vuole un bambino. Gli dirà, poi, come al figlio della paralitica: «Piero, non tirare la coda al gatto. C'è un po' di crudeltà in te. Non so da chi l'hai presa»? Non potrà farlo perchè, quando saprà che Reeves è incinta la lascerà soffrire in una clinica di Parigi, senza aiutarla. Essa abortirà. Lui non si farà più vivo.

La gelosia di Chaplin è feroce. Comincia con le inchieste, gli interrogatori incalzanti, gli insulti. «A che pensi? Finirò per saperlo». Piange e si fà prendere, lui stesso, da crisi furibonde. Per un ritardo, narra la Reeves, fu così insolente che molte persone, presenti alla scena se ne andarono disgustate.

«Con chi sei stata? Dimmelo e non ne parleremo più». «Se non mi lasci tranquilla mi butto dall'auto».

Nella vecchia camera di un castello della Du Barry in Francia ripete la scena, recitando più che vivendo. «Confessa, confessa! Giura!».

L'atmosfera lo ispira. Le armature, i corridoi, la luna. Quella luna che invoca in *Monsieur Verdoux*. «Tu menti! Giurami sulla testa di tua madre che dici la verità. Non vedi, laggiù, in quell'angolo, il viso pallido di tua madre morta?». «Basta! Impazzisco! Lasciami!».

«Bugiarda, bugiarda, tu hai ucciso tua madre, e tra poco essa ti apparirà». Afferrato un candelabro spento, a tentoni scompare nel corridoio. Folle di terrore e di angoscia la Reeves lo insegue: «Puniscimi, ma non lasciarmi sola stanotte». «Mi hai fatto conoscere la paura. Mai ritornerò nella mia camera». «No. Tu morrai nel letto dove la Du Barry è morta decapitata».

Quando Charlot odia è terribile. Odia Hitler e fà il *Dittatore*. Odia le *prime mogli* e fà *Monsieur Verdoux*. E dà ragione all'assassino, non alle assassinate. L'ultimo film di Chaplin ha tutta l'aria di essere una vendetta contro le mogli insecchite, imbruttite, invecchiate,

che hanno tradito in lui la speranza riposta in *Edna Purviance*. C'è un *complesso Purviance* in Charlot, crede André Bazin. Egli ha cercato in tutte le donne *Edna Purviance*. Allorchè ha scoperto in esse *Purviance* le ha amate. Poi esse si sono rivelate, per lui come per Verdoux, Martha Raye, Landrù, Pétiot, Verdoux le avrebbero uccise fisicamente. Chaplin uccide spiritualmente. « Non si fece più vivo » (Reeves).

A poco a poco si è separato da tutte; ma come è cominciato il dramma di questa separazione? Ci sembra di *sentirlo* in una cronaca di Bringuier: Paulette Goddard giuoca a baccarat. « S'è fermato dietro di lei, le mani dietro la schiena: la moglie non sa che egli è là, non fà un gesto, non dice una parola ». E più tardi, quando Chaplin conversa con qualche conoscente: « Paulette Goddard immobile, sulla sua sedia, guarda fissamente il marito gesticolare e ridere rumorosamente ».

Come ha rilevato André Bazin, c'è una parentela fra Charlot, Verdoux e K. del *Processo*. E anche Giuseppe Saito: «Chaplin si può rassomigliare a Kafka». « Il suo parrebbe un invito alla bontà ». Ma è in lui « una eterna contradizione »; « evaso perfino, un *vero* evaso »; capace anzitutto di provare « odio contro quel mondo che lo attornia ». Ecco perchè « gli Charlot e i K., nella loro *diabolica innocenza*, rappresentano un pericolo ».

Nessuna espressione artistica, oggi, ci ha dato un personaggio altrettanto profondo, altrettanto famoso, suscettibile anche di tante e varie interpretazioni, quanto Charlot. Mentre voi scrivete le vostre pagine, dipingete i vostri quadri, componete le vostre melodie — pare avvertirci il cinema — con la tenace e talvolta inutile testardaggine delle formiche, Charlot tiene avvinti alla sua pagina di luce e d'ombra gli occhi di una folla enorme: è tutto il pubblico del mondo. *Charlot, Charlie, Charlito*. E se suggerisce in noi idee così differenti, e forse anche bizzarre, se taluni hanno visto in lui l'*angelo*, altri il *diavolo*, se gli americani lo hanno *odiato* e milioni di spettatori *amato*, ciò si deve alla forza di comunicazione della sua arte.

Il nostro tentativo di interpretazione psicologica, il nostro giuoco di pazienza, non importa se sia stato o no vano. Di fronte a Charlot è lecito assumere qualunque atteggiamento. La bibliografia su di lui diverrà un giorno impressionante come il mondo che ha saputo comporre. Vogliamo, tuttavia, concludere queste pagine, dar loro un senso, con l'aiuto, forse eccessivo, che offre alla nostra ipotesi questo parere autorevole, che leggiamo proprio ora in un numero di *Cine Club*, ed il quale reca la firma di Vsevolod Pudovkin. E' motivo di grande sensazione per noi essere in grado di chiudere con parole che avrebbero potuto figurare anche nell'epigrafe del presente studio: «Nei film di Chaplin ogni personaggio preso in particolare non è un malfattore. Ma se, per uno sforzo di pensiero, voi riunite insieme tutte le loro azioni e tutti i tratti dei loro caratteri, ottenete una grandiosa e impressionante immagine di *Méchant*, con una *maiuscola* che, come una ragnatela, ha legato e intricato tutta la vita nei fili innumerevoli della sua tela ». L'allusione di Pudovkin è evidente. Egli pensa a *M* di Fritz Lang.

MARIO VERDONE

Rassegna della stampa

Monsieur Verdoux

Riportiamo nei passi salienti la lunga recensione pubblicata a puntate su The Nation, *da James Agee, su uno dei film più discussi del momento:* Monsieur Verdoux *di Charles Chaplin.*

Benchè mi sia stato concesso più spazio del consueto, posso scrivere soltanto una parte di quanto sento dovrebbe esser detto sul nuovo film di Chaplin. Le mie note spero possano dare l'idea della ammirazione che ho per ogni fotogramma del film, della gratitudine mia, e della riconoscenza che tutti dobbiamo a questo grande poeta e al suo grande poema; e possano aiutare qualche lettore a godere maggiormente il lavoro.

Ecco la trama: Henri Verdoux, impiegato di banca che nel 1930 ha perduto l'impiego a causa d'una crisi, inventa per proprio conto un sistema con cui mantenere la moglie inferma (Mady Correll) e il loro giovine figlio. Diventa assassino di professione, assassino di donne ricche. Fa loro la corte, le posa, le solleva dalla preoccupazione dei loro piccoli patrimoni che intasca, le uccide e ne fa sparire i cadaveri; poi tutto il denaro così acquistato lo gioca in borsa. Lo vediamo in questo modo al lavoro con quattro donne. Una sta andandosene quando Verdoux appare per la prima volta. Un'altra è una vedova con buona posizione sociale (Isobel Elsom) cui Verdoux fa la corte per gran parte del film, presentandosi a lei come un « boulevardier ». Un'altra è un tipo di zitella di provincia (Margaret Hoffman) che lo crede un ingegnere internazionale; Verdoux le ruba il denaro con precisione cronometrica. E l'ultima è una mezza pazza ex donna perduta (Martha Raye) che ha fatto fortuna con una lotteria. Da lei Verdoux si fa credere capitano di marina. Gli sforzi dell'assassino per ucciderla sono gli unici passaggi violentemente comici in tutto il film.

Ometto occupatissimo — il suo « lavoro » lo trasporta da una frontiera all'altra della Francia, e dai più alti strati della società ai più bassi — Verdoux può andare a trovare la propria famiglia solo di rado. E anche quando ci riesce, tende ad unire l'utile al dilettevole. Apprende infatti da un amico farmacista (Robert Lewis) l'esistenza d'un veleno di recente creazione, che non lascia tracce e agisce senza dolore. Accoglie allora una ragazza sperduta (Marilyn Nash) su cui sperimentare il veleno; ma la risparmia quando si rende conto che anche lei, come lui stesso, potrebbe uccidere per amore. Quando la incontra per caso, più tardi, la allontana senza spiegazioni. Verso la fine del film, allorchè Verdoux si è ritirato dalla « professione », i due s'incontrano di nuovo. Ma in questa circostanza l'assassino viene riconosciuto dalla sorella d'una delle sue prime mogli. Dopo aver dimostrato con quanta facilità avrebbe potuto fuggire, deliberatamente Verdoux si lascia arrestare. Il film termina con le scene già divenute famose, nelle quali Verdoux ascolta la propria condanna, spiega se stesso alla corte e al mondo, freddamente si accomiata dai giornalisti e da Dio, e marcia alla ghigliottina.

Dimenticate tutto quanto avete sentito dire del film. Può essere interessante, ma soltanto dal punto di vista del contrasto fra ciò che un uomo di genio dà al mon-

do, e ciò che il mondo è in grado di capirci. Non abbiamo spazio sufficiente per analizzare o discutere questo strano modo di criticare; devo però — in coscienza — accennare ad alcuni punti. La maggior parte dei critici han detto, per esempio, che il film non è divertente; che è moralmente discutibile; che è di cattivo gusto; che Chaplin non avrebbe mai dovuto abbandonare « Charlot »; che la Raye sopraffà il suo « partner » e gli prende la mano; che Chaplin non sa scegliere gli attori, non sa scrivere, non sa dirigere, non sa fare il produttore; che avrebbe dovuto servirsi di tecnici per ognuno di questi compiti, particolarmente per via del sonoro. Ecco in breve le mie risposte.

Il film non è divertente. Gran parte del film infatti non lo è, per quanti non sanno vedere come Chaplin — attraverso « clichés » che le illuminano ed analizzano — faccia la parodia di cose che non sono affatto dei « clichés »; per quanti non sono attratti da un'ironia glaciale e nichilista; per quanti non sanno rispettare un artista il quale subordina gran parte della propria abilità nel divertire, allo spirito serio che domina questo suo lavoro.

Moralità. Ne discuterò più tardi. Avrei dato maggiore importanza a coloro che si sollevarono contro il film per ragioni morali, se uno soltanto fra questi avesse dimostrato di saper riconoscere un atto di coraggio artistico e morale, al suo apparire. Nessuno l'ha riconosciuto come tale.

Gusto. *Verdoux* è di cattivo gusto, se la morte è di cattivo gusto, come credono tanti americani; ed è di cattivo gusto se è di cattivo gusto trattare un soggetto serio seriamente, e creare una commedia che incide fino all'osso.

Il Vagabondo. I bimbi si ribellano sempre contro i minimi cambiamenti, in una storia raccontata cento volte. Ragazzi e ragazze più grandi d'età non sono rispettati di solito se dimostrano un tale eccesso di conservatorismo.

Martha Raye. Non bisogna che sia Verdoux il solo a far ridere: per questo c'è la Raye. Recita la propria parte alla perfezione, e Chaplin la serve e si serve di lei alla perfezione. Uno degli aspetti migliori in questa recitazione miracolosa è la grazia e il riserbo di Chaplin — in questo e in altri episodi — nella parte di maestro delle cerimonie ispirato, di animatore della recitazione degli altri.

Scelta degli attori. La presenza della stessa Raye confuta tale accusa. E anche di Marilyn Nash; ditemi il nome di una sola attrice esperta, di professione, che avrebbe potuto sostenere quella parte, con le sue belle maniere, la sua freschezza, lo spirito e la vitalità che sono esattamente quelli giusti. Ed è così per tutti i ruoli minori del film. Chaplin è il più sensibile, immaginoso, intransigente uomo al mondo per quanto riguarda la scelta degli attori; proprio i suoi critici invece non lo sono.

Sceneggiatura. Gran parte del film è scritta meno bene di quanto non sia sceneggiata; ciò vuol dire semplicemente che ci troviamo davanti a una delle sceneggiature più piene di talento che siano mai state scritte. Chaplin scrisse anche il soggetto in tutti i suoi particolari; tracciò il film più complesso che abbiamo avuto da anni; inventò almeno venticinque personaggi che vivono pienamente, sia come tipi sociali che come individui; e riprodusse, con uguale, calma esattezza, l'intera grande facciata di una società che rispecchia il suo tema. (Notate come siano stati omessi agricoltori e lavoratori in genere; il mondo di *Verdoux* è il mondo dei guadagni malamente ricavati per caso, per eredità, per delitto).

Regia. Chaplin è stato il regista del film; a lui il merito dunque di tutti i personaggi cui abbiamo accennato, dei risultati ottenuti e di altri ancora, uguali se non maggiori. Chaplin ha diretto un magnifico complesso di caratteri, idee, « milieux », stili e toni, con perfetto spirito ed espressione visivi, e con una grazia, una forza, una « economia » purissime. Per una regia altrettanto brillante bisogna pensare al suo *Tempi Moderni*; o a *Frontiera*, di Dovzhenko. Non ve ne furono più altre.

Produzione. La produzione viene cri-

ticata come povera; nè — si dice — dà l'idea della Francia. Invece, è un manifesto contro quella specie di volgarità nella quale Hollywood annega, cercando di coprire con lo sfarzo il vuoto interiore. Dà l'impressione d'esser fatta a mano, invece che a macchina. Come la scelta degli attori, la loro recitazione, la regia, anche la produzione è poetica, e non naturalistica — benchè certi elementi naturalistici siano usati poeticamente con estrema finezza. La Francia di Verdoux è un'intelligentissima parafrasi, che ci cala nell'ambiente, metà reale, metà fantastico, meglio assai di quanto non facciano la maggioranza dei film.

Nuove Tecniche. Generalmente parlando, queste sono derivazioni sbiadite di stili sviluppatisi prima dell'avvento del sonoro, in Russia, in Germania e in America, dallo stesso Chaplin; praticamente niente di nuovo è stato fatto col sonoro. Comunque sia, il nuovo stile può essere usato intelligentemente; lo prova *The Best Years of Our Life*. Ma nei film di qualità media, fatti bene, il sonoro rivela come il cinema sia stato gravemente malato così a lungo che non può che trascinarsi continuamente da un letto all'altro. Chaplin, al contrario, evidentemente crede che la macchina da presa — se può inventare qualcosa che valga la pena d'essere guardato — deve stare immobile e ben piazzata, così che lo spettatore possa « vederlo ». Questo è, ancora oggi, e lo sarà sempre, uno dei modi migliori per servirsi d'una macchina da presa. Chaplin è l'unico grande artista che lo difenda.

Naturalmente bisogna esser capaci di vedere ciò che il creatore ci pone davanti; e grazie alla decadenza stilistica degli ultimi anni, la maggior parte di noi ha gli occhi rovinati. Non possiamo apprezzare la rapidità e la leggerezza; la ristoratrice assenza di composizioni « artistiche » e « leggiadre », nè il dono di Chaplin per l'atmosfera, quand'essa è importante (v. la prima eccellente inquadratura del giardino chiuso di Verdoux); nè l'autenticità e la bellezza di una voluta parodia delle cose informi (certe meravigliose inquadrature di gruppi sparpagliati, inquadrature piene di vetro, di ghiaia, di cielo grigio, teste pallide e vestiti neri, durante il ricevimento in giardino); nè le capacità visive dell'artista (la mirabile inquadratura della vasta superficie del lago, con la barca dell'assassino di una piccolezza quasi impercettibile). Abbiamo a mala pena intelligenza bastante a riconoscere un *chiché;* ma non sappiamo accorgerci della genialità con cui un artista può servirsene. Perciò disprezziamo l'impiego frequente delle ruote della locomotiva, che corrono sempre più disperatamente attraverso lo schermo, in questa e in quella direzione, per indicare un altro viaggio di « affari » e il ritorno; e diciamo che in questo modo Chaplin tenta legare senza immaginazione le parti slegate del suo racconto. Ma queste ruote servono a molte cose: sono, nel senso migliore « economiche »; sono in complesso divertenti; esprimono la fatica sempre più frenetica di Verdoux, e caricano il film come una molla.

La recitazione di Chaplin in *Verdoux* è la migliore che io abbia mai visto; qui non mi è possibile accennare nemmeno ai molti primi piani, ognuno grandissimo e finissimo, e di lunghezza calcolata, costituenti quasi le note di una calma, magnifica e terrificante canzone, cui il resto del film serve d'accompagnamento.

Da qualsiasi punto di vista comunque questo è indubbiamente il film più ambizioso di Charlot; e, dato il suo valore anche quale divertimento puro, vorrei a questo riguardo ancora poterlo esaminare.

Il tema di Chaplin, il più grande e il più appropriato ai tempi nostri che egli abbia finora tentato, è il puro e semplice problema del vivere in un mondo come questo. Con il solito infallibile istinto, l'artista situa la propria storia in Europa: per gli europei veramente il riuscire semplicemente a vivere è un problema, mentre per noi non lo è. Con eguale intuito Chaplin ha abbandonato il Vagabondo, le cui

piacevoli lezioni sui metodi di vita sono troppo piene di speranze per quanto il creatore vuole questa volta tentare: una rappresentazione della responsabilità umana e della civiltà moderna. (Infatti Verdoux concretizza ciò che vi è di peculiare nella civiltà moderna, sia essa democratico-capitalista, fascista, o comunista: anche se vi sono lacune nella sua coscienza, egli è un uomo intelligente; anche se commette assassini, questi vengono commessi, o almeno Verdoux lo crede, per amore e con passione, e in modo da scaricare senza compromessi la sua responsabilità. Il Vagabondo è l'anima libera, che rimane intatta, con la galanteria, la sua innocenza, i suoi desideri d'amore, il suo ridicolo e la sua tristezza; noi vi riconosciamo molto di quanto ci sta a cuore in noi stessi. Verdoux è talmente più vicino e più tetro che non osiamo quasi ammettere di riconoscerci in lui. Egli è l'anima perduta, condannata, e questa anima non è intatta: noi vediamo le sue agonie mortali. E questo processo è tanto più terribile in quanto rappresentato non tetramente, ma gioiosamente, con una fredda gaiezza selvaggia; la anima che distrugge se stessa non si accorge che raramente di essere in pericolo.

Il problema della vita: le responsabilità dell'uomo. Chaplin sviluppa il suo terribile tema principalmente come una allegoria sugli affari. Ma il film ha pure una sua potenza quale allegoria della guerra. La casa di Verdoux: la nazione in guerra; la moglie e il figlio: quelli che restano; Verdoux: l'esercito, eroe nella più santa delle cause, e criminale di guerra. Ma è anche più notevole e affascinante in quanto studio di metodi e scopi, come allegoria della personalità dell'uomo moderno, personalità che reagisce alle pressioni del nostro tempo, seguendo la logica della logica contemporanea.

Nei confini di questa allegoria il numero degli attori principali è piccolo. Verdoux, sua moglie, il figlio, sono aspetti differenti di una sola personalità. Verdoux è il maestro, l'intelligenza e il profondo inconscio; ha alienato a sè la propria anima, e il proprio futuro. Egli accetta ciò che la maggior parte della gente d'oggi accetta, il postulato principale su cui è basata la società moderna, cioè, che per potere in un mondo come questo mantenere intatti quegli aspetti della personalità umana che sono i migliori e i più apprezzati, è necessario fare agire quando v'è di peggio nell'uomo e che è impossibile far questo efficacemente se uno comunica onestamente con la miglior parte di se stesso. Perciò, la personalità che viveva, fino a che il mondo non distrusse quel modo di vivere, in povertà e in docilità, in felicità, è rotta e disgregata.

La moglie e il figlio sono chiusi in una casa che è allo stesso tempo altare e prigione; e là, immobilizzati e allontanati dalla verità, virtualmente cessano d'esistere come oggetti viventi d'amore, per diventare un sogno ancora più rigido. Quando il lato migliore e il peggiore in una personalità vengono separati in questo modo, e il peggiore è utilizzato per il servizio nominale del migliore, è inevitabilmente il bene che viene sfruttato; il male, che si crede schiavo fedele, è il padrone traditore; e il male, essendo attivo e riconoscibile, cresce, mentre il bene, reso immobile e ignaro, appassisce. Come la maggior parte della gente che è ossessionata dalla spietatezza del mondo, Verdoux porta la propria venerazione dell'innocenza dell'estremo, e stabilisce che essa non sarà mai toccata, non cambierà mai (il ritornello di chissà quanti milioni di soldati, fuori del loro paese natale: «vogliamo trovare al nostro ritorno tutto come abbiamo lasciato»). Ma i cambiamenti sono inevitabili e incontrollabili. La spietatezza e l'adorazione assassina dell'innocenza immobile si ingrandiscono la una con l'altra, e l'uomo spietato diventa ancor più spietato, perchè ha rotto ogni comunicazione con l'innocenza, e l'innocenza stessa è alterata.

L'A. prosegue tratteggiando la figura della moglie paralitica che oramai non prova per il marito che pietà e paura. Mentre il marito, che sente di

non essere amato e quindi di non poter amare con tutta la pienezza che desidererebbe, esprime il suo sentimento provvedendo alla famiglia con la maggiore larghezza possibile. Egli vuole dare alla moglie e al figlio quella ricchezza che la sua iniziale povertà gli impediva perfino di desiderare tanto gli sembrava irraggiungibile.

Sua moglie e il suo bambino esistono per lui soltanto come un sogno necessario al suo bisogno di vendetta, un sogno che è necessario lavorare incessantemente per conservare, migliorare, perfezionare, ed esserne degno. Ecco il circolo vizioso. Solo attraverso la ricchezza Verdoux può, allo stesso tempo, esprimere il suo amore, mettere a tacere la crepuscolare intuizione che il suo amore, è mancante e ch'egli ha torto anche in quel poco che crede di far bene. sostenere il sogno superstite dal suo amore, chiedere a se stesso una sempre più ossessionante abilità nel delitto, e acquietare sua moglie.

L'A. descrive la solitudine di Verdoux che è sempre solo anche quando si trova con le uniche persone che egli ami al mondo; la moglie e il figlio. Ma nel disagio ch'egli prova in mezzo a loro, nella loro casa, si nasconde la vera natura del suo attaccamento a quelle creature; in loro egli ama il bisogno che hanno di essere aiutate.

Il punto più misterioso del film, l'accenno di Verdoux alla « perdita » della sua famiglia, diviene chiaro se si guarda ai tre personaggi come membri di una sola personalità. La moglie, condannata alla paralisi dall'inganno e dalla segregazione, inizia la sua agonia dal momento in cui, con la sua tenerezza male applicata, non riesce ad invocare la confidenza del marito; nè il bambino poteva a lungo sopravvivere alla madre.

La loro morte è, quasi, la morte di Verdoux. Ora, egli è vecchio, curvo, malato, non solo per il dolore, o perchè quel che più amava nella sua natura è distrutto; ma perchè la loro morte lo ha privato dell'unica ragione che egli poteva riconoscere ai suoi crimini. Il terzo incontro con Miss Nash, nonostante le sue gradevoli prospettive, non suscita in lui che un barlume di vita. Ma appena il pericolo richiede da lui un nuovo sforzo, ed egli, dopo aver mostrato quanto facilmente potrebbe fuggire, finalmente si arrende alla vendetta della società, ecco che si accende e risplende come un serpente che si sia spogliato della sua vecchia pelle. Tutto ciò chè rimane, ormai, è il ricordo e il puro e nudo io, la nuda volontà di vita che scopre, con ineffabile sollievo, che non c'è più ragione di vivere.

La sua anima finalmente morta, non fa meraviglia che Verdoux si esprima con tanto orgoglio, al processo e nella sua cella, sulla sua figura, com'egli l'ha concepita. Egli si sarebbe spiegato con più umiltà e maggiore senso morale con la moglie: ma questa possibilità egli la ha sfuggita con successo, a prezzo del loro matrimonio e della vita di lei. La sua concezione di se stesso è pregiudicata una sola volta, dalla ragazza cui egli risparmia la vita: ma Verdoux resiste, nella scena più strana ed emozionante che a mio parere si sia mai girata.

Essa è l'unico essere umano con cui Verdoux ha in comune tutto quel che ha importanza per lui. Tutti e due hanno conosciuto l'amore come una pietà appassionata per gli abbandonati, tutti e due potrebbero uccidere per amore; e tutti e due sarebbero capaci d'amore più maturo solo con gente della loro razza. La ragazza è assai più vicina a Verdoux di sua moglie, o delle mogli assassinate: risparmiandole la vita egli ha tradito sia il matrimonio, che la sua vocazione. Poichè egli è soprattutto un uomo amante della famiglia, un artista: ed essa minaccia la struttura della sua anima. Ma la volontà follemente inflessibile che ha creato e sostenuto Verdoux è più forte e implacabile che mai quando deve affrontare la minaccia di essere guarita; non c'è momento più terribile nè meglio realizzato di quello in cui Verdoux allontanandosi dalla ragazza col viso improvvisamente raggrinzito illuminato dal sole, mormora con voce stridula e quasi effeminata, piena

d'un odio e d'un terrore più che mortali: « Andatevene per i vostri affari ».

Ma perchè Verdoux diventa un assassino? Una buona risposta sarebbe: perchè no?; Verdoux è un uomo di affari, un realista; e per il suo realismo la sola differenza fra libera iniziativa nel delitto o nella vendita di calze elastiche consiste nel grado di solvibilità legale e del guadagno netto. Se consideriamo il film come metafora della guerra, possiamo ben arrossire nel chiedere perchè; o se lo consideriamo come metafora della distruzione dell'anima, l'assassinio diviene una vocazione fin troppo mite. Pure, siamo ancora in diritto di chiedere perchè, e di stupirci di come le dichiarazioni dirette di Chaplin (fatte per la più parte attraverso Verdoux) siano così singolarmente inadeguate. Verdoux, certo, grandeggia nel considerare la « società » responsabile, assolvendo l'individuo; ma è questo tutto quel che sa Chaplin? Se è così, egli è vittima e zimbello del male nè più nè meno di Verdoux, o della civiltà che combatte; e ciò che v'è di più profondo nel film è compiuto intuitivamente come in un sogno a occhi aperti. Se la pensa diversamente, allora, come artista e come moralista, egli è colpevole di non essere stato più chiaro, peggio, di aver dato in pasto alla massa del pubblico una cosa tanto cinica; e questa che è una delle opere più pure e coraggiose che io conosca, giunta al suo culmine, lo è solo contro il nemico, ma non verso la verità. Come e perchè la criminalità si debba evitare dobbiamo cercarlo in noi stessi con più profitto che nel film: tutto quello che vi è suggerito è vivo e operante in noi. Se Chaplin avesse illuminato questi motivi fondamentali più chiaramente di quanto possiamo scorgerli in noi stessi, *Monsieur Verdoux* sarebbe un'opera d'arte ancora più grande. Tuttavia, nel presentare un'immagine così ricca e suggestiva dello sviluppo vitale nel mondo e nella personalità, e nel presentarla in modo così esemplare, il film, con tutti i suoi difetti, è una delle poche opere indispensabili del nostro tempo.

Del resto esso contiene o implica il principio della risposta. Il bene e il male, dice Verdoux, sono inestricabili. Ma il suo errore fatale è appunto di cercare di tenerli separati. Se consideriamo il film una metafora della personalità, e di qui una metafora della personalità come famiglia, come affari, come guerra, come civiltà o come delitto, questo allora è certo: se l'uomo e la donna avessero onorato il loro matrimonio più che con un figlio, quei delitti non sarebbero mai stati commessi, la paralisi non si sarebbe avuta o sarebbe stata dissolta, nè la moglie e il figlio sarebbero stati chiusi in quel giardino, raffinato tabernacolo: ma tutti e tre avrebbero vissuto come una persona sola nella povertà per cui la moglie fu abbandonata, nella purezza di spirito e nell'irresponsabilità di quel giglio dei campi anarchico e immortale, il vagabondo, la figura più umana e forse la più completa fra le figure religiose create dal nostro tempo; e che Chaplin, una volta tanto, ha messo in disparte per dare al suo secolo il ritratto del cittadino per bene.

JAMES AGEE

(*The Nation*, 31-5, 14-6 e 21-6-1947)

Formato ridotto

Sale cinematografiche 16 m/m.

Il « 16 m/m. » si affaccia risolutamente nel settore dell'esercizio cinematografico con l'intenzione di fare grandi cose. Negli ambienti interessati ad una tale attività si attendono con impazienza le nuove disposizioni che disciplineranno in futuro l'impianto delle sale cinematografiche a formato ridotto per dare il via all'inizio di una serie di circuiti che verranno ad arricchire notevolmente la rete nazionale.

Si riporta, qui di seguito, il testo del decreto — attualmente in corso di pubblicazione sulla G. U. — dal quale si potranno rilevare le importanti agevolazioni apportate.

Art. 1. — Gli spettacoli cinematografici con pellicole a formato ridotto debbono essere effettuati esclusivamente con pellicole ininfiammabili.

Art. 2. — Non sono obligatori l'impianto della cabina e il dispositivo di sicurezza prescritti dall'art. 117 del regolamento di esecuzione del testo unico delle leggi di P. S. approvato con R. D. 6-5-1939, numero 635, nei locali adibiti a proiezioni cinematografiche con pellicole a formato ridotto.

Art. 3. — Nelle frazioni e nei comuni sprovvisti di sale cinematografiche la verifica dei locali da destinarsi a spettacoli cinematografici con pellicole a formato ridotto, può essere demandata ad una Commissione composta dal Sindaco, dall'Ufficiale sanitario e da un tecnico del Genio Civile con l'assistenza del Segretario comunale.

Il parere della Commissione è dato per iscritto e deve essere adottato con l'intervento di tutti i componenti.

Art. 4. — I contravventori alle norme contenute nel presente decreto sono puniti ai termini dell'art. 78 del T. U. delle leggi di P. S. approvato con R. D. 18-6-1931, n. 773.

Sono noti i vantaggi caratteristici della pellicola 16 m/m. rispetto a quella 35 m/m. e principalmente la sua ininfiammabilità. Precisamente di tale caratteristica hanno tenuto conto i competenti organi nell'elaborare le disposizioni sopra riportate che faciliteranno di gran lunga l'impianto di cinema 16 m/m. esentandoli da una serie di costosi impianti ed accorgimenti tecnici, richiesti per le sale 35 m/m. Gli altri vantaggi dipendono dallo stesso minore volume e quindi facile trasporto e circolazione dei film; dal loro minore peso, etc. come appare dai dati tecnici che qui si ricordano:

100 mt. di film 35 m/m. = a Kg. 0,700
120 mt. di film 16 m/m. = a Kg. 0,470
25 mt. di film 35 m/m. = 10 mt. flm 16 m/m.
1 mt. di film 35 m/m. = 52 fotogrammi
1 mt. di film 35 m/m = 133 fotogrammi
100 mt. di film 35 m/m = a minuti di proiezione 3.38.
100 mt. di film 16 m/m. = a minuti di proiezione 9.

E' inoltre da considerare il vantaggio del facile trasporto dei proiettori 16 m/m e della relativa semplicità del loro uso quali ulteriori elementi positivi.

Sino a questo momento si può dire che non esista un vero e proprio circuito cinematografico 16 m/m. dato che le licenze per cinema, concesse sino al 20 marzo 1948, sono complessivamente 110, alle quali vanno aggiunti 37 nulla osta per cinema ambulanti in detto formato.

Le sale cinematografiche del normale esercizio sono attualmente in Italia, secondo dati aggiornati al 20 marzo 1948, circa 6.400 suddivise nel modo seguente:

LOMBARDIA. — 1200 sale, 40 delle quali di capacità superiore ai 1.000 posti e 900 sino a posti 400; in ben 980 sale le proiezioni hanno carattere saltuario.

PIEMONTE. — 700 sale; 16 superiori ai 1.000 posti ; 525 sino a 400 posti. In 565 locali le proiezioni hanno carattere saltuario.

LIGURIA. — 260 sale, 16 delle quali con capacità superiori ai 1.000 posti; 160 sino a 400 posti e 150 effettuanti spettacoli a carattere saltuario.

VENETO. — 920, della quali 22 superiori ai 1.000 posti e 697 fino a 400 posti; a carattere saltuario 790.

VENEZIA TRIDENTINA. — 79, 1 superiore a 1.000 posti; 55 sino a 400; a carattere saltuario 50.

VENEZIA GIULIA. — 94, 2 superiori a 1.000 posti; 65 sino a 400 posti; a carattere saltuario 50.

EMILIA. — 700, 46 superiori a 1.000 posti; 420 sino a 400 posti; a carattere saltuario 522.

TOSCANA. — 590, 30 superiori a 1.000 posti; 380 sino a 400 posti; a carattere saltuario 450.

MARCHE. — 210, 8 superiori a 1.000 posti; 160 sino a 400 posti; a carattere saltuario 165.

UMBRIA. — 75, 2 superiori a 1.000 posti; 60 sino a 400 posti; a carattere saltuario 60.

LAZIO. — 197. 29 superiori a 1.000 posti; 182 sino a 400 posti; a carattere saltuario 165.

ABRUZZI E MOLISE. — 115, 3 superiosi a 1.000 posti; 88 sino a 400 posti; a carattese saltuario 80.

CAMPANIA. — 330, 13 superiori a 1.000 posti; 220 sino à 400 posti; a carattere saltuario 175.

PUGLIE. — 310, 24 superiori a 1.000 posti; 190 sino a 400 posti; a carattere saltuario 155.

LUCANIA. — 32, nessuna superiore a mille posti; 27 sino a 400 posti; a carattere saltuario 22.

CALABRIE. — 98, 3 superiori a 1.000 posti; 75 sino a 400 posti; a carattere saltuario 59.

SICILIA. — 297, 18 superiori ai 1.000 posti; 170 sino a 400 posti; a carattere saltuario 150.

SARDEGNA. — 125, 6 superiori a 1.000 posti; 85 sino a 400 posti; a carattere saltuario 87.

Dal quadro panoramico soprariportato è facile rilevare che malgrado il notevole impulso nella costruzione di sale cinematografiche in questi ultimi due anni, il numero complessivo di locali a disposizione del pubblico non è ancora soddisfacente, se si considera il numero complessivo dei Comuni e delle frazioni italiane in rapporto alle 6.400 sale esistenti. E' precisamente il cinema a formato ridotto che dovrà riempire queste lacune evitando all'abitante delle piccole comunità di dover fare a volte dei chilometri per godere nelle sue ore di svago di uno spettacolo cinematografico. Dicevamo però che anche il normale esercente non deve vedere un pericolo in questo augurabile sviluppo perchè, come si è rilevato dai dati statistici sopra riportati, *sono ancora molte le sale che danno gli spettacoli soltanto a carattere saltuario*. Questo vuol dire che non è ancora sufficientemente diffusa, in determinate zone, l'abitudine del cinema quale elemento ricreativo; che sia precisamente questione di abitudine è ormai un fatto assodato e reso noto da competenti studiosi di problemi sociali e di questioni cinematografiche in particolare. Quindi il formato ridotto contribuirà certamente a rendere lo schermo più familiare e più alla portata di molti cittadini di quanto non lo sia oggi. E questo in definitiva sarà un bene anche per l'esercizio normale in quanto, in moltissimi casi, sarà proprio il piccolo cinema 16 m/m. a spianare la via a locali più grandi e confortevoli, dei quali si gioverà l'esercente normale.

GIANNI DE TOMASI

LUIGI CHIARINI . *Direttore responsabile*

Tipografia: « *Giornale del Commercio* » - Via Tommaso Campanella 27 - Roma

Cari Amici,

grazie per aver voluto costantemente seguire il nostro cammino, in questi ultimi mesi di intenso lavoro e di buoni risultati.

Ora abbiamo il piacere di potervi comunicare:

1. — Renè Clair ha firmato un contratto impegnandosi a realizzare in Italia con la Universalia il suo primo prossimo film. Egli è attualmente al lavoro per la scelta del soggetto.

2. — Marcel Carnè inizierà nel prossimo autunno il suo primo film Universalia. Esso sarà: *Euridice* tratto dal celebre dramma di Jean Anouilh, interprete Michèle Morgan. Scenaristi: lo stesso Carnè, Viot di *Alba Tragica*, Ferry di *Quai des brumes* e il nostro Fabbri. Operatore: Agostini. Interrogato sull'essenza di questo dramma, che sta per essere così nobilmente tradotto in fotogrammi, il produttore Salvo d'Angelo ha detto: « Esso mostra la impossibilità di attuare durevolmente un puro e assoluto ideale d'amore, fintantochè la vita sensibile fascia e impoverisce con le sue meschinità, i suoi equivoci, le sue menzogne, l'assoluto di questo ideale. La morte perciò interviene — qui — non già a interrompere beffardamente una felicità durevole e compiuta, ma a impedire una infelicità che bussa già alle porte; interviene, cioè, a prolungare e a rendere possibile e continuo quello che la vita, nella sua meravigliosa creatività d'amore, ha potuto attuare soltanto per un istante. Qui la morte si assume il compito di rendere eterno quel che la vita ha potuto soltanto accendere e non potrebbe assolutamente mantenere ».

3. — Prosegue la lavorazione di « Fabiola » diretto da Alessandro Blasetti, negli stabilimenti del Centro Sperimentale di Cinematografia. Le ultime scene con Michel Simon sono state girate in questi giorni. Egli ha lavorato complessivamente e ininterrottamente per circa quaranta giorni, graditissimo ospite di Roma; e, terminato ormai il suo lavoro nel ruolo di Fabius, rientra in Francia. Sono ora al lavoro Michèle Morgan, Louis Salou, Henri Vidal e gli attori italiani Gino Cervi, Elisa Cegani, Massimo Girotti, Carlo Ninchi, Virgilio Riento, Paolo Stoppa, Sergio Tofano e Guglielmo Barnabò, oltre a molti altri, tra cui Lorena Bergia, Luca Cortese, Luciana Danieli, Laura Gore, Silvana Jachino, ecc.

Finita di girare la grande scena del « Triclinio » nella casa di Fabius, si è passati agli interni costruiti nei teatri n. 1 - 2 e 4 di Cinecittà e si girerà quanto prima un grande « esterno » con bighe in movimento, ecc. ricostruito nel teatro n. 5.

Si può notare fin da ora che la Roma del III secolo d. C. riapparirà in questo film senza certi orpelli e coreografie tradizionali ma intonata alla semplicità di autentica vita vissuta, che Blasetti ha curato sopratutto.

Il maestro Enzo Masetti sta lavorando in questi giorni al riordinamento dei frammenti, rarissimi, di musiche greche antiche per ricavarne temi musicali di danza da far seguire durante il secondo banchetto.

4. — Prosegue ad Aci Trezza (Catania) la lavorazione del film Universalia *La terra trema* (episodio del mare) diretto da Luchino Visconti.

Esso è il primo di una trilogia sulla vita della Sicilia e ha per protagonisti i pescatori; gli altri due illustreranno la vita dei minatori e dei contadini siciliani.

Gli intenti d'arte e l'importanza dei risultati in tal senso già raggiunti nelle scene finora girate, oltre alla singolarissima tecnica di lavorazione, consentono di annunciare *La terra trema* (Episodio del mare come un lavoro d'arte. Questo film è evidentemente un caposaldo per quanto dovrà prossimamente farsi il «punto» sul neorealismo della scuola cinematografica italiana.

Visconti ha iniziato il suo lavoro con poche righe di soggetto la macchina da presa e gli abitanti della contrada; senza sceneggiatura, senza dialoghi, senza un solo attore non si dice già affermato, ma neanche appena pratico di cinematografo.

I risultati del lavoro di Visconti sembrano il frutto di una semplisissima attività e nascono invece dalla più attenta, minuziosa e faticosa lavorazione che si possa immaginare: basti pensare che è necessario per ogni scena prendere appunto per iscritto e con disegni di ogni minimo particolare. Esempio (particolari di vestiario degli eccezionali attori, lunghezza della barba; dei capelli, ecc.).

L'operatore di questo difficile film è G. R. Aldo; Aiuti regista: Rosi e Zeffirelli; Tecnico del suono: Trentino; Direttore di produzione: Forges.

5. — Dopo i successi mondiali di *Roma, città aperta* e di *Paisà*, mentre già si delinea quello di *Germania: anno zero*, Roberto Rossellini, pur avendo ricevuto pressanti proposte dal produttore americano Selznick perchè accettasse di lavorare in America, si è impegnato con la Film Universalia e si dedicherà in Italia, nei prossimi mesi, a due film di portata e di carattere eccezionali, ripresi esclusivamente in esterni, senza attori noti. Il primo di questi film sarà girato sulla costa amalfitana ed il secondo in Umbria.

6. — Sulla metà del prossimo mese di maggio entrerà in lavorazione *Gli ultimi giorni di Pompei* che sarà anch'esso prodotto dalla Film Universalia, avendo Marcel L'Herbier accettato di esserne il regista. In questo film lavoreranno noti attori italiani e francesi. Attualmente è in preparazione quanto occorre per la riproduzione del noto paesaggio vesuviano e inoltre per l'allestimento di una impressionante imitazione di eruzione del Vesuvio, sia di giorno (con fumate gigantesche) sia di notte (con incendi, esplosioni di razzi e bombe fumogene nel cratere stesso del Vulcano).

7. — E' prossimo a entrare in lavorazione il film italo-brasiliano *Guarany* sulla vita di Carlos Gomes, autore dell'opera omonima. Sono recentemente rientrati dal Brasile: Paolo Nicolai, consigliere di Universalia, e Goffredo d'Andrea, direttore di produzione del film. La stampa brasiliana si è ampiamente occupata di questa produzione definendola « un messaggio d'amore e di ammirazione dell'Italia al Brasile ».

Carlos Gomes ha lasciato di sè fama mondiale e un particolare, affettuoso ricordo a Campinas, che è la sua città natale. Il dirigente dell'Universlia

Nicolai e il direttore di produzione d'Andrea, dopo aver reso omaggio alla tomba di Carlos Gomes, hanno visitato le località di Campinas che torneranno a far cornice sullo schermo alla figura del Maestro.

La troupe di preparazione del *Guarany*, che era in Brasile con i dirigenti, ha ultimato la prima fase del lavoro di raccolta del materiale necessario alle costruzioni. E' già pervenuta in Italia una notevole documentazione da unire a quella già raccolta a Petropolis e nei musei di Rio de Janeiro. Regista del film sarà Riccardo Freda. Questo film sarà girato in Italia e in Brasile con attori, tecnici e maestranze solamente italiani e brasiliani.

8. — Il Cine-carrello Gru « Universalia » costruito su progetto dell'Ing. Corrado Brutti, è già da qualche tempo entrato in funzione nei teatri di posa del Centro Sperimentale di Cinematografia dove è in corso la lavorazione di *Fabiola*.

Risultato di accurati studi sulle esigenze della tecnica cinematografica, esso può considerarsi quanto di più perfetto può produrre l'industria moderna.

Dalla piattaforma girevole, posta all'estremità del braccio allungato e sulla quale è situato il complesso della macchina da presa, il regista ha la possibilità di spaziare sulla scena in corso, guidando da qualsiasi posizione i vari movimenti, mentre l'operatore e il suo assistente fissano con l'obbiettivo panorami e primi piani.

Simile a una giraffa esso può muoversi rapido e silenzioso grazie alle sue quattro ruote di gomma, pronto a curiosare fra i più remoti angoli della scena.

Chi lo ha visto in azione ha affermato decisamente di trovarsi dinanzi a un perfezionatissimo strumento della moderna tecnica cinematografica.

Cari amici, lo sforzo che Universalia sta compiendo sul piano della cinematografia europea non ha sapore di rivalità per nessuno.

Se con ugnale animo e, con simili intenti qui e altrove si moltiplicasse lo sforzo in tal senso, non ne deriverebbe che vantaggio per tutti. La Francia attualmente produce poco, la Germania nulla, l'Inghilerra non moltissimo, la Svizzera, la Spagna e i Balcani nulla o quasi. Se è vero che il cinema guadagna terreno per popolarità e per contenuto, l'Europa non può non dire la sua parola.

D'altro canto con questa sua attività la Film Universalia giova — seppure modestamente — al bilancio nazionale, poichè trasforma lire e ingegno italiani in un prodotto di primissima esportazione e in valuta pregiata.

La valuta pregiata va allo Stato. Con le lire italiane si dà lavoro agli italiani. Si badi a quanti operai, artigiani, vetrieri, sarti, intagliatori, ecc. hanno lavorato e lavorano sul materiale del film *Fabiola*.

Si è iniziata la produzione LUX 1948-49

Senza pietà

Prodotto da Carlo Ponti - Regìa di Alberto Lattuada - Interpreti: Carla del Poggio, Jon Kitzmiller, Pierre Claudé, Folco Lulli, Giulietta Masina, Lando Muzio.

Proibito rubare

Prodotto da Gigi Martello - Regìa di Luigi Comencini - Interpreti: Adolfo Celi e 30 scugnizzi *con Tina Pica.*

Molti sogni per le strade

Prodotto da Dino De Laurentiis - Regìa di Mario Camerini - Interpreti: ANNA MAGNANI, Massimo Girotti, Giorgio Mimmo, Dante Maggio, Checco Rissone, Enrico Glori.

Si é iniziata la produzione LUX 1948-49

Il Cavaliere misterioso

Prodotto da Dino De Laurentiis - Regìa di Riccardo Freda - Interpreti: Vittorio Gassmann, Maria Mercader, Elli Parvo, Yvonne Sanson, Gianna Maria Canale, Alexandra Mamis, Antonio Centa, Dante Maggio, Giovanni Hinrich.

L'Eroe della strada

Prodotto da Luigi Rovere - Regìa di Carlo Borghesio - Interpreti: Macario, Carlo Ninchi, Odette Bedogni, Carlo Rizzo, Folco Lulli, Piero Lulli.

Fuga in Francia

Prodotto da Carlo Ponti - Regìa di Mario Soldati - Interpreti: Folco Lulli, Pietro Germi.